INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

Uma Casa do Povo e o Betão em Setúbal: A História e o Lugar

Vasco Figueiredo de Castro

Mestrado Integrado em Arquitetura

Orientador:
Arquiteto José Carlos Simões Neves, Professor Auxiliar Convidado,
Iscte - Instituto Universitário de Lisboa

outubro, 2025

TECNOLOGIAS
E ARQUITETURA

Departamento de Arquitetura e Urbanismo

Uma Casa do Povo e o Betão em Setúbal: A História e o Lugar

Vasco Figueiredo de Castro

Mestrado Integrado em Arquitetura

Orientador:
Arquiteto José Carlos Simões Neves, Professor Auxiliar Convidado,
Iscte - Instituto Universitário de Lisboa

outubro, 2025

Nota Prévia

Os capítulos 1, 2, 3 e 4 são comuns a quatro elementos da turma:
Vasco Figueiredo de Castro
João Pedro Ribeiro Coelho de Sousa Barroso
André Goncaço Faísco Baptista
Marta Rodrigues Neto

Apêndice - Entrevista feita pelo autor ao arquiteto Camilo Rebelo.
Anexo - Enunciado do exercício proposto pelo professor José Neves.

A bibliografia está de acordo com a Norma Portuguesa APA.

Resumo

O presente trabalho desenvolve o projeto de uma Casa do Povo na cidade histórica de Setúbal, no terreno abandonado do antigo Casino Setubalense, utilizando o betão como material predominante.
É repensado o sentido de Casa do Povo enquanto casa comum – um edifício coletivo ao serviço de uma comunidade.

A proposta procura estabelecer um diálogo tanto com a memória e a presença urbana dos vestígios existentes do Casino Setubalense – as suas paredes exteriores – como com o antigo Convento de Nossa Senhora do Carmo, que ocupou o local de intervenção no século XVII e do qual ainda subsistem fragmentos.

Esta relação com a memória – tanto do lugar e da sua história, como do uso do betão-taipa, que remete para a tradição construtiva da taipa – constitui a base para o desenvolvimento deste projeto.

Palavras-Chave:
Setúbal, Betão, Casa do Povo, Casino Setubalense, Memória

Abstract

This work develops the project of a Casa do Povo in the historic city of Setúbal, on the abandoned site of the old Casino Setubalense, using concrete as the predominant material.
It rethinks the meaning of Casa do Povo as a common house – a collective building serving a community.

The proposal aims to establish a dialogue both with the memory and urban presence of the existing remains of the Casino Setubalense – its exterior walls – and with the former Convent of Nossa Senhora do Carmo, which occupied the site in the 17th century and of which fragments still remain.

This connection with memory – both of the place and its history, as well as the use of rammed concrete, which refers to the traditional construction technique of rammed earth – serves as the principle for the development of this project.

Palavras-Chave:
Setúbal, Concrete, Community House, Casino Setubalense, Memory

Índice

Nota Prévia I

Resumo/ Abstract II

1 A Cidade de Setúbal 1
Contexto Geográfico 2
As Primeiras Ocupações 4
A Cidade Medieval 6
A Cidade Pré-Industrial 9
A cidade Pós-terramoto de 1755 14
A Cidade Industrial 15
A Cidade em Transição 20

2 O Betão 23
O Betão em Setúbal 24

3 Local de Intervenção 35
Introdução 40
Contexto Histórico 41
Pós-terramoto de 1755 44
Século XX 46
Atualidade 48

4 A Casa do Povo 57
Casas do Povo em Portugal: Uma Breve Introdução 58

5 Projeto 65

6 Créditos de Imagem 120

7 Bibliografia 125

8 Webgrafia 127

Apêndice
Entrevista ao Arquiteto Camilo Rebelo

Anexo

1 A cidade de Setúbal



Figura 1 - A cidade de Setúbal, no centro

Contexto Geográfico

A cidade de Setúbal está localizada na margem norte do vasto estuário do Sado, abrigada pela Serra da Arrábida (à esquerda da imagem na Figura 1), junto à entrada da barra do rio. As primeiras ocupações neste território estiveram ligadas aos benefícios naturais que o local oferecia, tanto em termos defensivos como pela proximidade ao mar.



As populações que habitavam junto ao litoral beneficiavam dos recursos marítimos, sobretudo da pesca e do sal. Já as situadas mais a norte, na serra, subsistiam da exploração florestal, nomeadamente da madeira, do mel, da cera e da caça, além do aproveitamento dos terrenos baldios para o pastoreio. (Cruz, 1968)

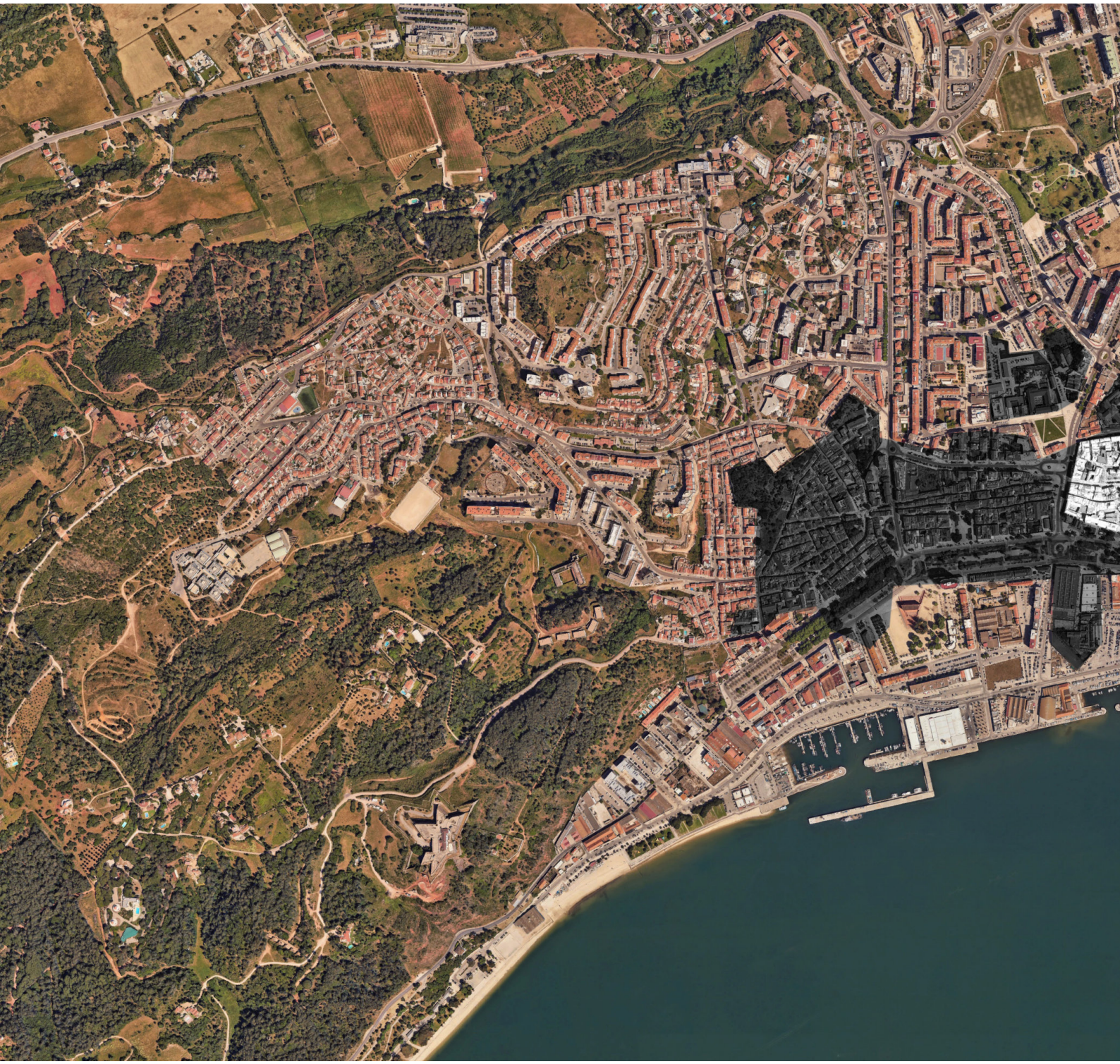


Figura 2 - A cidade de Setúbal atual com a sobreposição da muralha medieval (branco) e seiscentista (cinzento-escuro)

As Primeiras Ocupações

Acredita-se que a primeira presença humana no território de Setúbal remonte ao período Neolítico. (Câmara Municipal de Setúbal, s.d.)
Sabe-se que a região de Tróia teve um grande desenvolvimento como centro económico e industrial durante a ocupação romana, inicíada no século I d.C. Nesse período, instalou-se ali a maior produção de salga de peixe de todo o Império Romano. (Câmara Municipal de Grândola, s.d.)



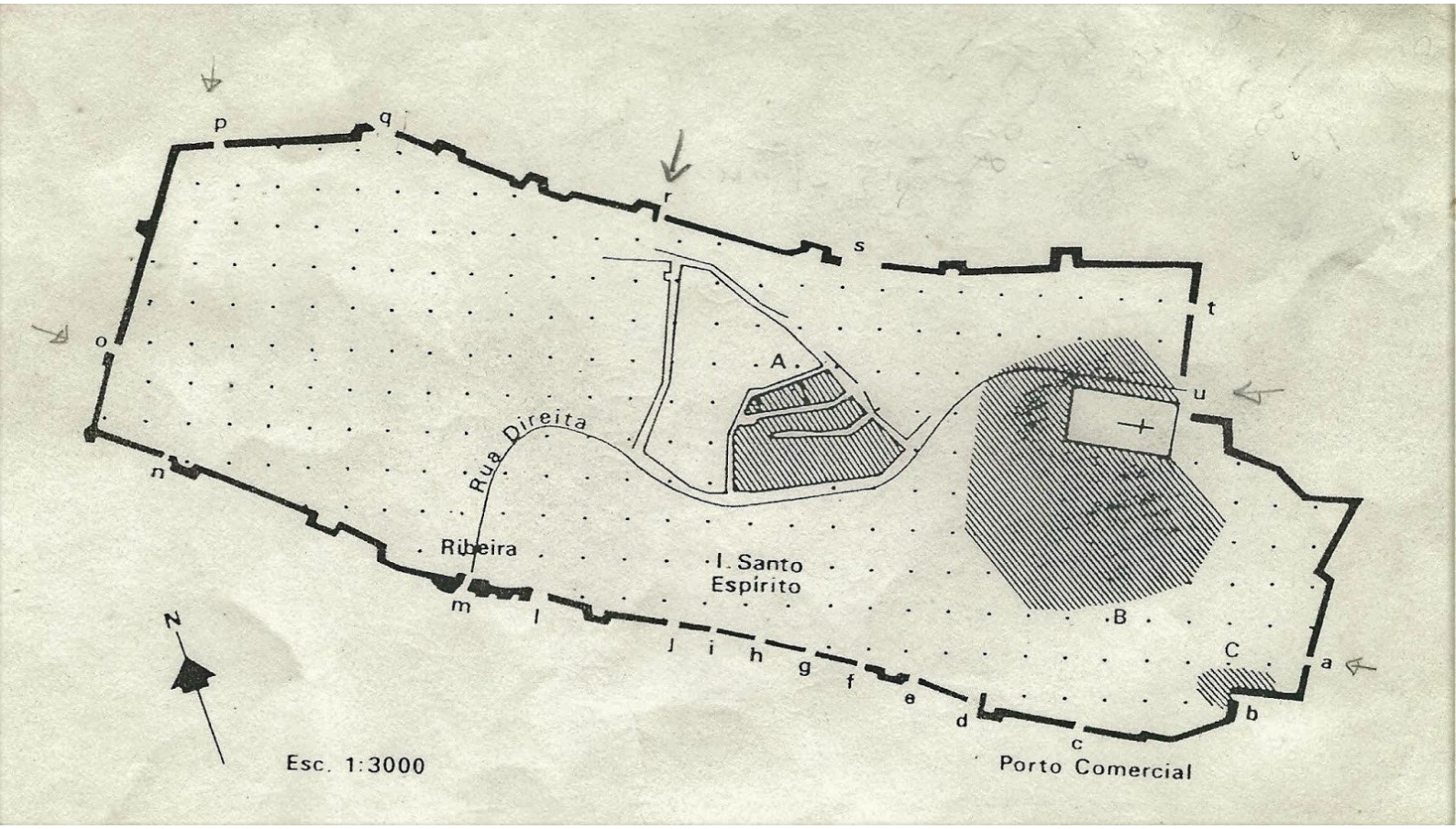


Figura 3 - Primeira muralha da cidade de Setúbal, construída entre 1325 e 1357

A Cidade Medieval

A queda do Império Romano no século V, as invasões bárbaras e árabes, juntamente com o avanço de areias e do nível das águas, resultaram no progressivo abandono das áreas habitadas. Portanto, entre os séculos VI e XII, Setúbal entrou numa profunda decadência, em que as infraestruturas romanas de conservas desapareceram, a ligação aos mercados mediterrâneos perdeu-se e a cidade entrou num período de abandono. (Assembleia da República, 2015)

No século XII, com a Reconquista, o território começou a tornar-se atrativo para ocupações, surgindo um crescimento e desenvolvimento nos séculos seguintes. Já no século XIV, com os conflitos existentes entre Setúbal e as regiões vizinhas (Palmela e Alcácer do Sal), é necessária a construção da primeira cinta amuralhada da vila, entre 1325 e 1357 (Figura 3), sendo que a sua implantação se estruturou em torno do núcleo portuário, de forma distinta das cintas amuralhadas de Palmela e Alcácer do Sal, que se desenvolveram em torno dos seus castelos e vilas. (Pimentel, 1992)

Figura 4 - A muralha medieval na atualidade

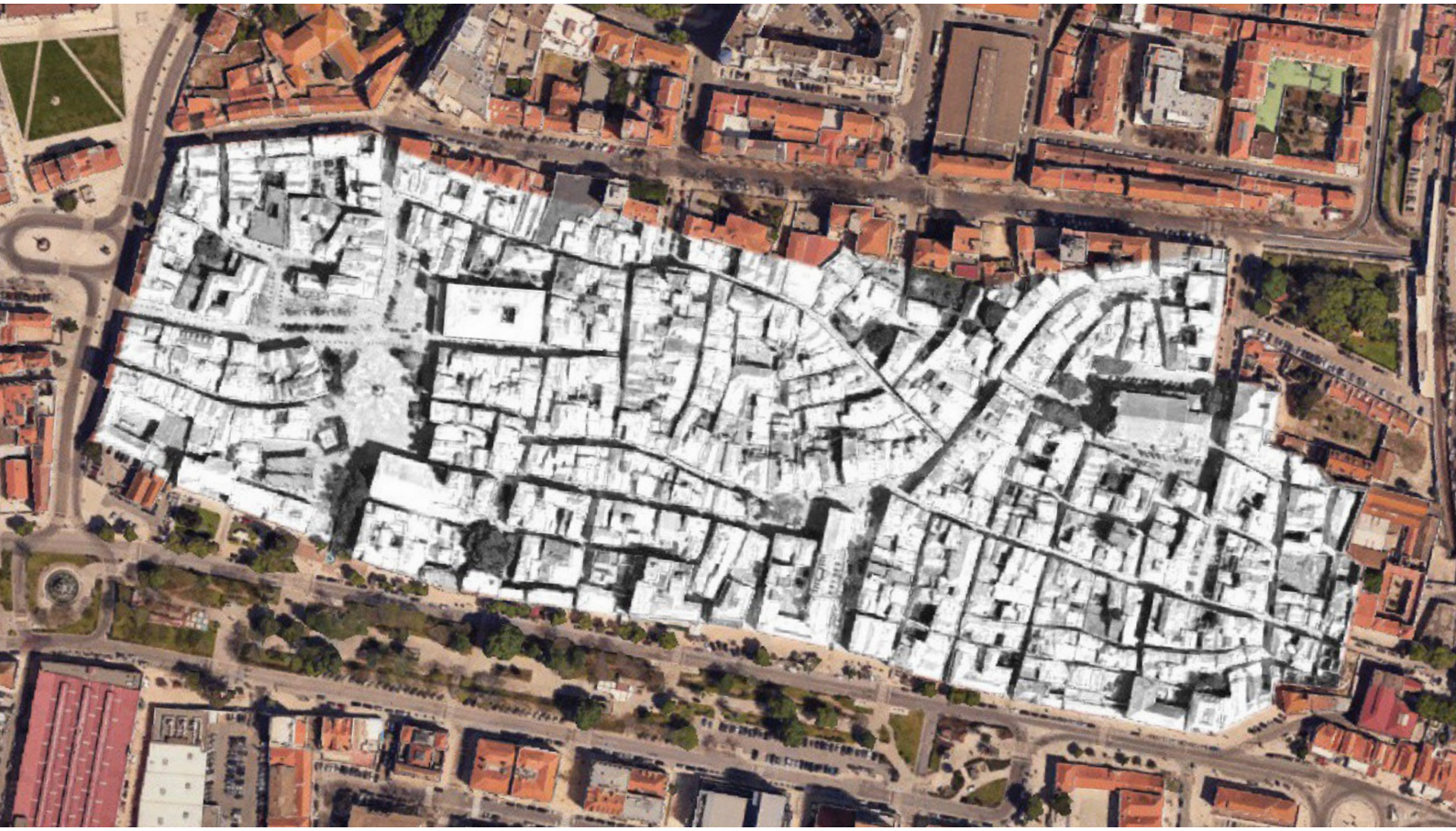




Figura 5 - Forte de São Filipe na atualidade, construído em 1582
© Município de Setúbal

A Cidade Pré-Industrial

Em 1582, teve início a construção de uma das estruturas mais importantes da cidade de Setúbal - o Forte de São Filipe. O arquiteto Filipe Terzi projetou a fortificação por ordem de Filipe I e, após a sua morte, a obra foi continuada por Leonardo Turriano. O forte ocupa uma posição militarmente estratégica, permitindo controlar a entrada do rio Sado, ao mesmo tempo que assegurava a proteção da cidade com os seus canhões. (Câmara Municipal de Setúbal, 2025)



Figura 6 - Segunda muralha da cidade de Setúbal, construída no século XVII

Conseguida a restauração da independência de Portugal em 1640, D. João IV ordenou o reforço das defesas de Setúbal através da construção de uma nova fortificação muralhada composta por onze baluartes (Pimentel, 1877). A Figura 6 permite observar que a nova muralha seiscentista delimitou praticamente toda a zona urbana, estabelecendo simultaneamente uma estrutura de fortificação militar.

«A existência do limite amuralhado permitiu uma nova afirmação urbana para o exterior e novas relações internas, que se consolidaram num aglomerado urbano que conteve o seu crescimento até ao séc. XIX e romperia limites urbanos, e a própria consolidação estrutural urbana, com grande exploração demográfica e urbanística no séc. XX.» (TOMÉ, M. 2016, p. 129)

Figura 7 - A cidade de Setúbal atual com a sobreposição da muralha medieval (branco) e seiscentista (cinzento-escuro)

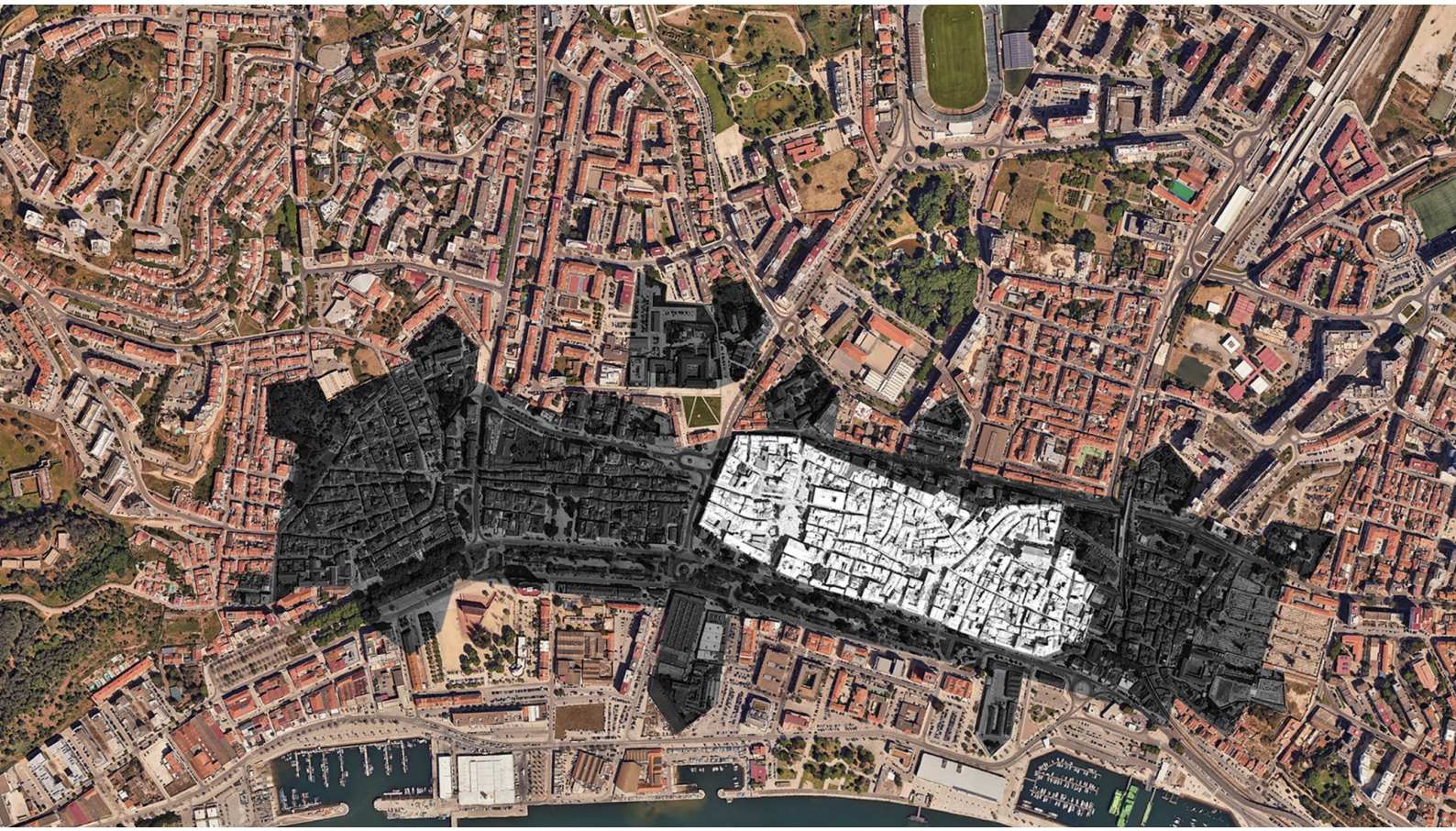




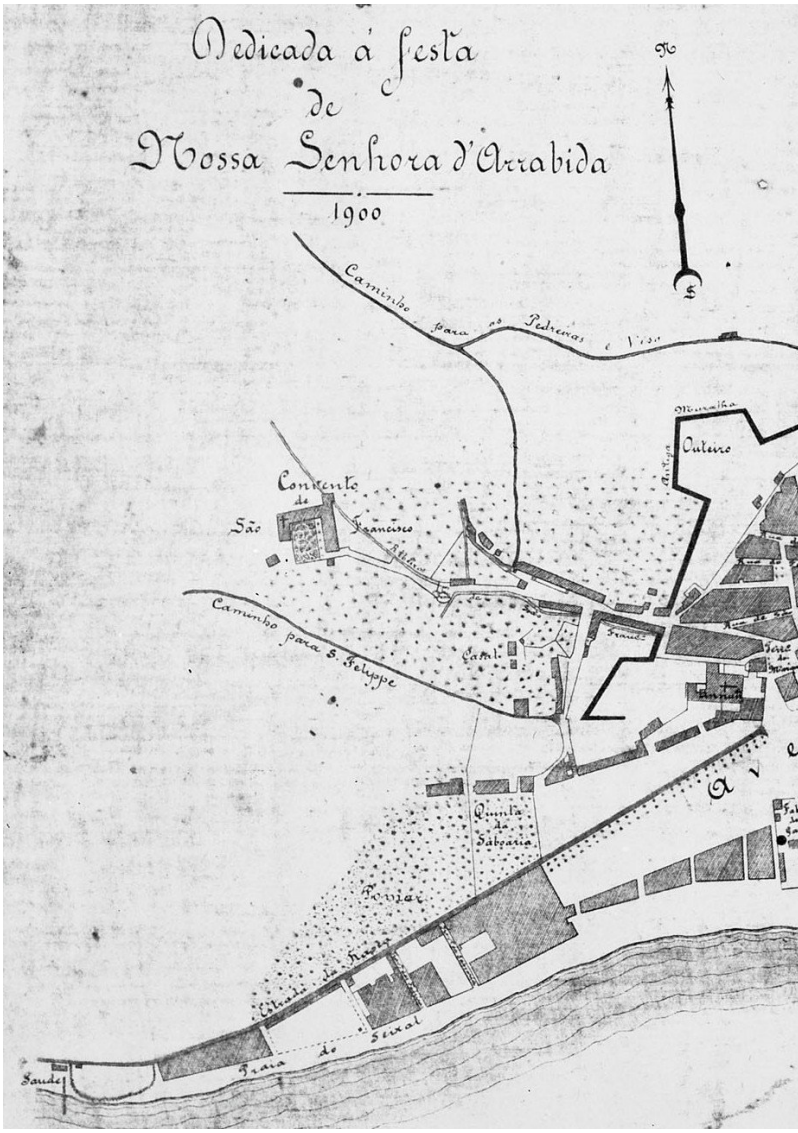
Figura 8 - Vista sobre a cidade de Setúbal, 1669
© Pier Maria Baldi



A cidade Pós-terramoto de 1755

O terramoto de 1 de novembro de 1755 teve profundas repercussões em Setúbal, devastando cerca de metade do núcleo urbano, sendo considerada a localidade portuguesa onde os efeitos foram mais desastrosos. O incêndio subsequente e a invasão do mar agravaram ainda mais os estragos, provocando o colapso de parte da nova muralha. (Sousa, 1919-1932)

Figura 9 - Planta da cidade de Setúbal com a avenida Luísa Todi, 1900



A Cidade Industrial

Em 1860, por ordem de D. Pedro V, foram construídos os primeiros troços ferroviários da cidade (Silva, 1990), ligando Setúbal a Pinhal Novo e, posteriormente, em 1907, estendidos até Alcácer do Sal. A linha férrea, que se estabelecia no rio Sado, integrou-se numa rede industrial e logística que aproximava Setúbal da capital e facilitava o escoamento de produtos agrícolas e mineiros do Baixo Alentejo. (Câmara Municipal de Setúbal, 2021)

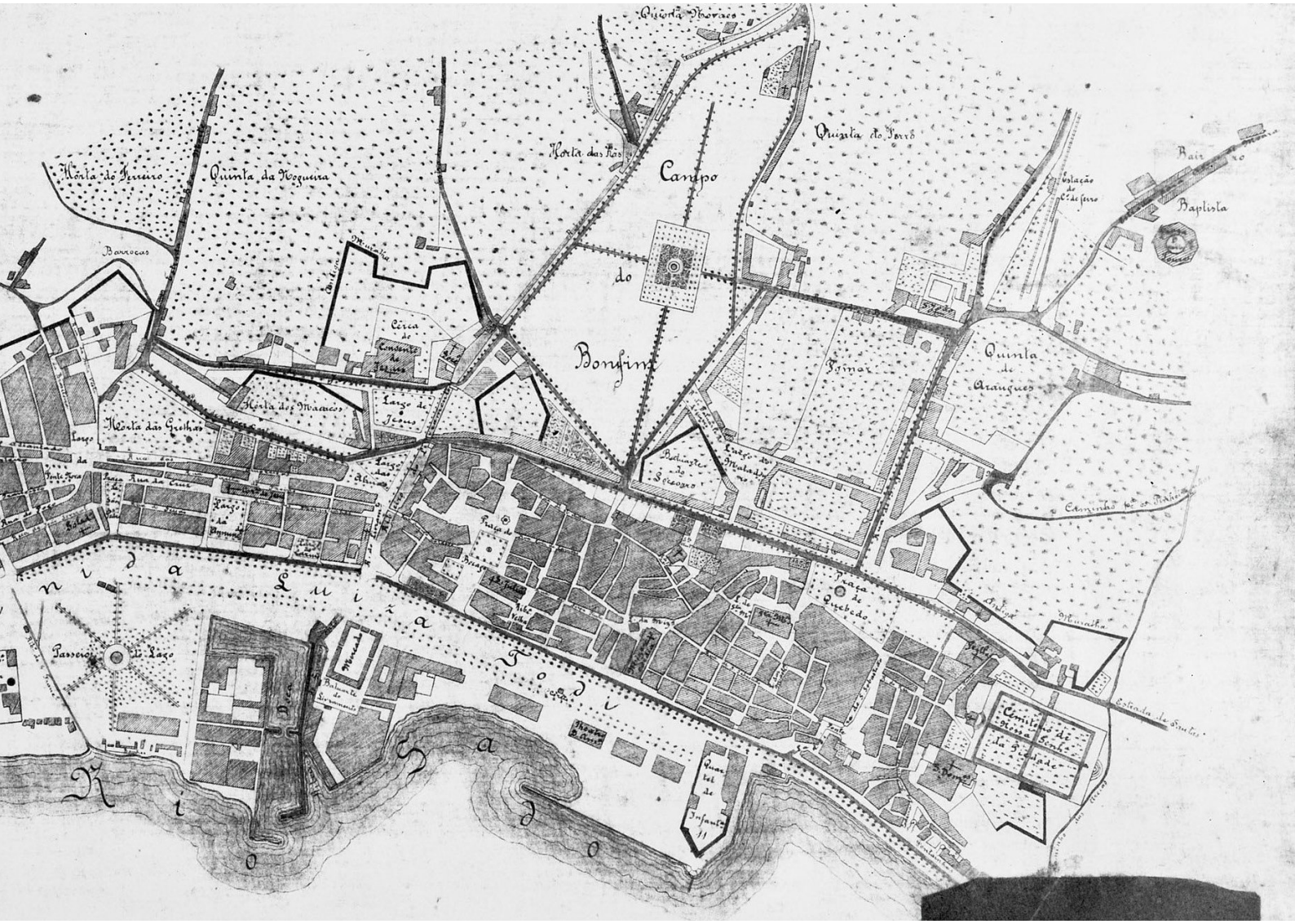




Figura 10 - Avenida Luísa Todi, século XX
© Américo Ribeiro

Apenas na segunda metade do século XIX, com a expansão ferroviária a favorecer a reorganização do espaço urbano, a Câmara iniciou a execução de aterros sobre o rio, junto ao limite da cidade, então confinada pela praia, com o objetivo de prolongar o cais de Nossa Senhora da Conceição até ao Baluarte do Livramento (Loureiro, 1909). Dessa intervenção nasceu a Avenida da Praia (1848-1895), a atual Avenida Luísa Todi (Rodrigues, 2011).

Este dinamismo transformou Setúbal num importante centro fabril, afastando-se progressivamente da sua tradição rural, piscatória e salineira. (Pulido, 1981)
Por essa mesma altura, iniciou-se o primeiro grande processo de industrialização da cidade, centrado na indústria conserveira e o início da Primeira Guerra Mundial provocou um grande "*boom*" económico até 1920, período em que Setúbal atingiu o maior número de fábricas de conservas de sardinha. (Alcântara, 2010)

Figura 11 - Avenida Luísa Todi, século XX
© Américo Ribeiro





Figura 12 - Doca de Depeult, 1933

Em 1923, durante o período de expansão da indústria conserveira, foi fundada a Junta Autónoma do Porto de Setúbal - JAPS, com o propósito de melhorar as condições portuárias da cidade, uma vez que, até então, existia apenas uma doca - a Doca Depeult. A JAPS procurou igualmente estudar a possibilidade de um acesso ferroviário ao Vale do Sado, num contexto em que o porto de Setúbal era considerado o terceiro mais relevante do país em termos de tráfego marítimo. (Faria, 1981)
Em 1926, foi aprovado o projeto do engenheiro Afonso de Melo Cid Perestrello para a construção do Porto de Setúbal (União das Freguesias de Setúbal, s.d.). As obras decorreram entre 1930 e 1934 e, nas décadas seguintes, o porto recebeu novos edifícios, um jardim, etc. (Administração dos Portos de Setúbal e Sesimbra, SA, s.d.)

Figura 13 - Planta para as obras do Porto de Setúbal, século XX

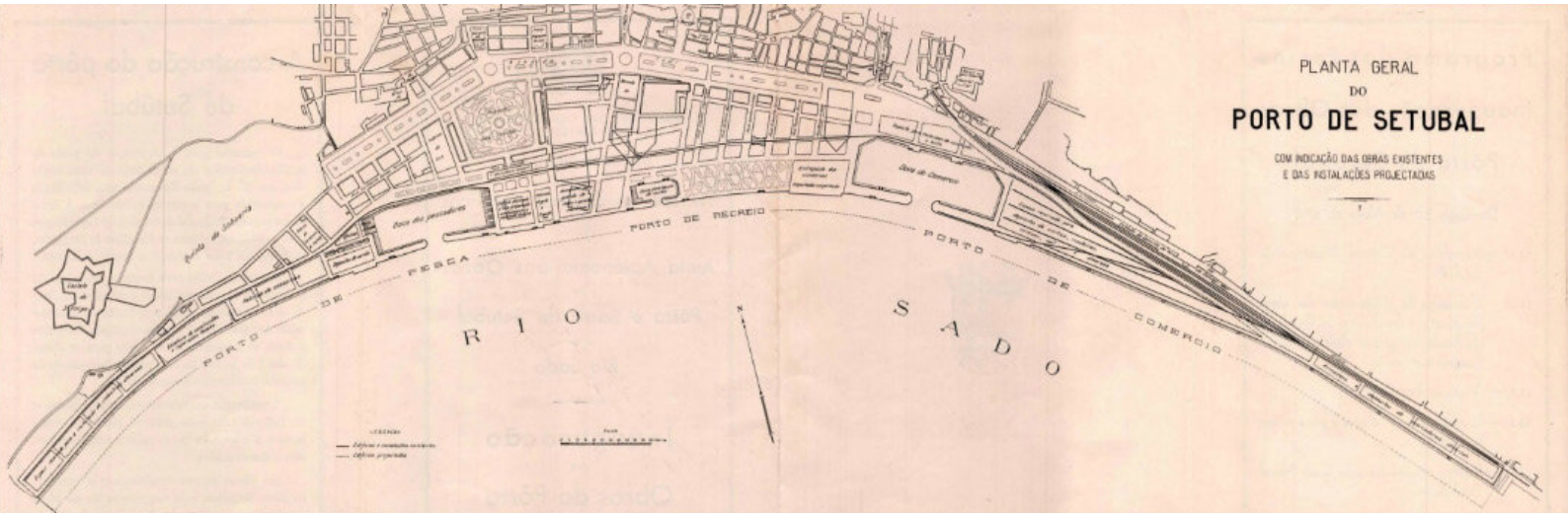




Figura 14 - Porto de Setúbal, século XX

A Cidade em Transição

Ao longo do século XX, o porto de Setúbal passou por sucessivas expansões, processo que continuou ainda no século XXI. Atualmente, o porto de Setúbal é considerado um dos mais importantes de Portugal. (Administração dos Portos de Setúbal e Sesimbra, SA, s.d.)
Paralelamente, a cidade também se expandiu urbanisticamente para além do seu centro histórico, acompanhando o crescimento económico e demográfico.

Figura 15 - Porto de Setúbal, século XXI



2 O Betão



Figura 16 - Panteão Romano, século II A.C.
© lysander07

O Betão em Setúbal

O betão não é um material moderno. Se recuarmos dois mil anos, o Panteão Romano foi construído em betão. No entanto, é um betão diferente daquele utilizado hoje nas construções.

O betão romano, composto por pozolana (uma mistura de cinzas vulcânicas), cal e água, tem uma elevada capacidade de resistência e, ao contrário do betão atual, torna-se cada vez mais forte. Estudos recentes demonstraram que minerais brancos formados no betão, resultantes da reação da cal com água a ferver, facilitam a autorreparação de fissuras no cimento. Portanto, a chave da durabilidade do betão romano reside na mistura da cal com água em temperaturas elevadas. (Massachusetts Institute of Technology, 2023).

Utilizado durante séculos em construções, o betão romano foi esquecido quando o seu Império caiu no século V. Somente no final do século XVIII, *John Smeaton* descobriu uma forma de produzir cal hidráulica. No entanto, o verdadeiro avanço ocorreu em 1824, quando Joseph Aspdin inventou o cimento *Portland*. Ao queimar pedras calcárias e argila, obteve um pó fino que, ao ser misturado com água, se tornava altamente resistente. Este tipo de cimento continua a ser amplamente utilizado hoje, embora com algumas alterações. (NACHI, s.d.)

Estruturas como a catedral de Brasília apenas se tornaram possíveis graças ao que hoje conhecemos como betão armado, uma invenção do jardineiro *Joseph Monier* que, em 1867, utilizou pela primeira vez aço para reforçar os seus vasos de cimento. Desde então, o betão armado passou a ser utilizado na construção de edifícios industriais, uma vez que não era considerado esteticamente agradável- uma visão que o século XX viria a alterar por completo. (NACHI, s.d.)

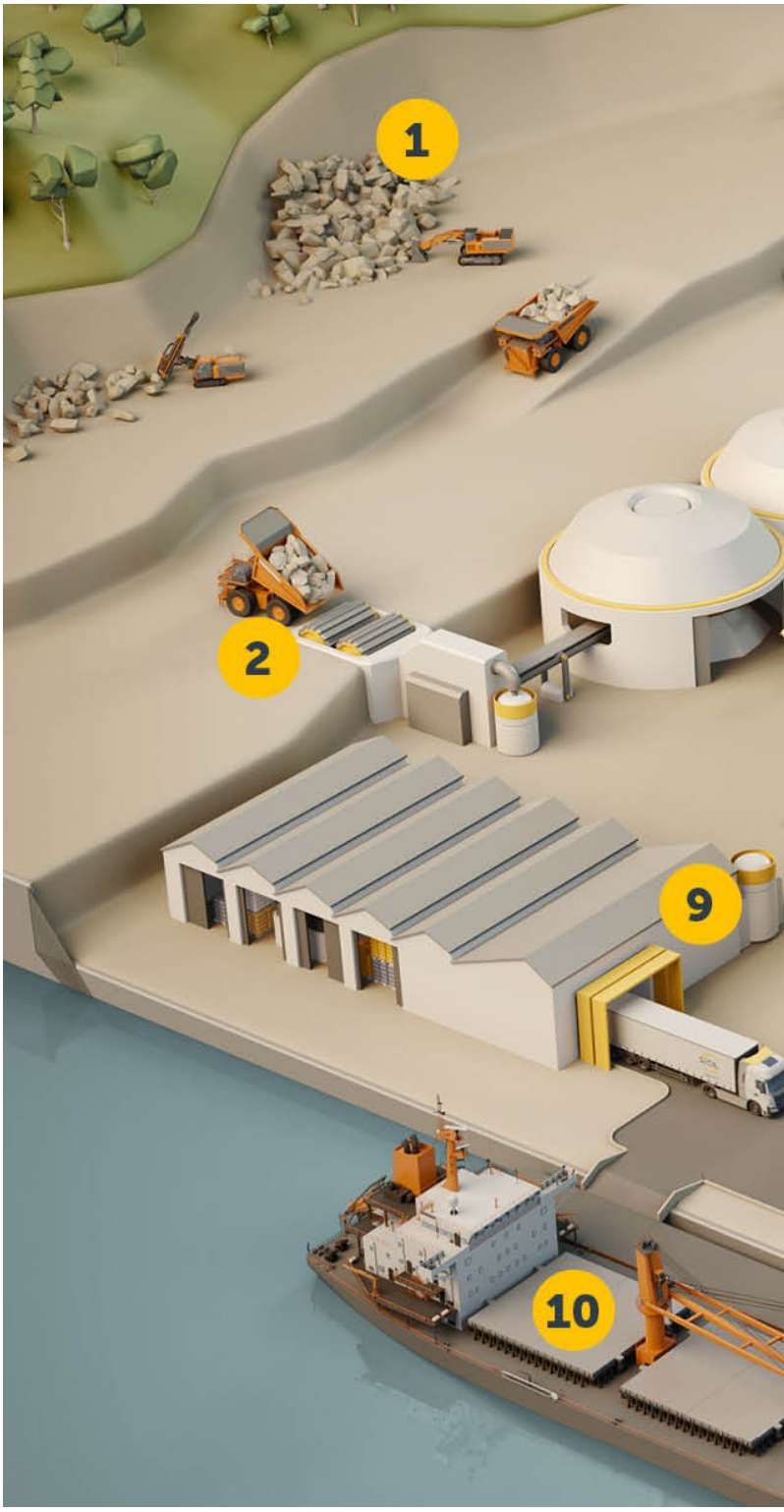
Figura 17 - Catedral Metropolitana de Brasília, Oscar Niemeyer, 1970
© flickr Augusto Areal



Figura 18 - Processo de fabrico de cimento
© Secil

1 - Extração do calcário e da marga com explosivos.
2 - Britagem, de modo a diminuir o tamanho das pedras
3 - Homogeneização das pedras controlado através de um processo online
4 - Conhecido como “cru”, é o processo de moagem das pedras
5 - Secagem do cru que, com a ajuda de calor, é transportado para a armazenagem
6 - O cru é levado para uma torre de pré-aquecimento
7 - Aquecimento do material a uma temperatura que atinge os 1450° de modo a criar o clínquer que depois é então arrefecido ainda no forno
8 - O clínquer é moído e são adicionados outros tipos de materiais dependendo do cimento a produzir
9 - Ensacamento do cimento
10 - Expedição do cimento

(Secil, s.d.)




3
4
5
6
7
8
10
10



Figura 19 - Fábrica de cimento da Secil em Outão, Setúbal, século XX

Em 1906, a Fundação da Companhia de Cimentos de Portugal (criada em 1904) construiu uma fábrica de cimento em Outão, local escolhido pela disponibilidade da matéria-prima adequada e pela facilidade do seu transporte. (SECIL, s.d.)
Em 1918, a fábrica e os seus terrenos foram vendidos à Companhia Geral de Cal e Cimento que, mais tarde, arrendaria o espaço à empresa Secil, a qual adotaria oficialmente este nome em 1925. Já em 1930, surgiu a necessidade de ampliar a fábrica, motivada pelo início da construção do porto de Setúbal. Para tal, a Secil uniu-se à Companhia Geral de Cal e Cimento, contando também com a participação de firmas dinamarquesas. Em 1972, a Secil tornou-se a maior fábrica de cimento em Portugal e, atualmente, é a segunda maior do país, estando também espalhada pelo mundo inteiro e explora constantemente novas hipóteses de tornar a produção de cimento mais sustentável, vindo a alcançar progressos nesse sentido. (SECIL, s.d.)

Figura 20 - Fábrica de cimento da Secil, em Outão, século XXI



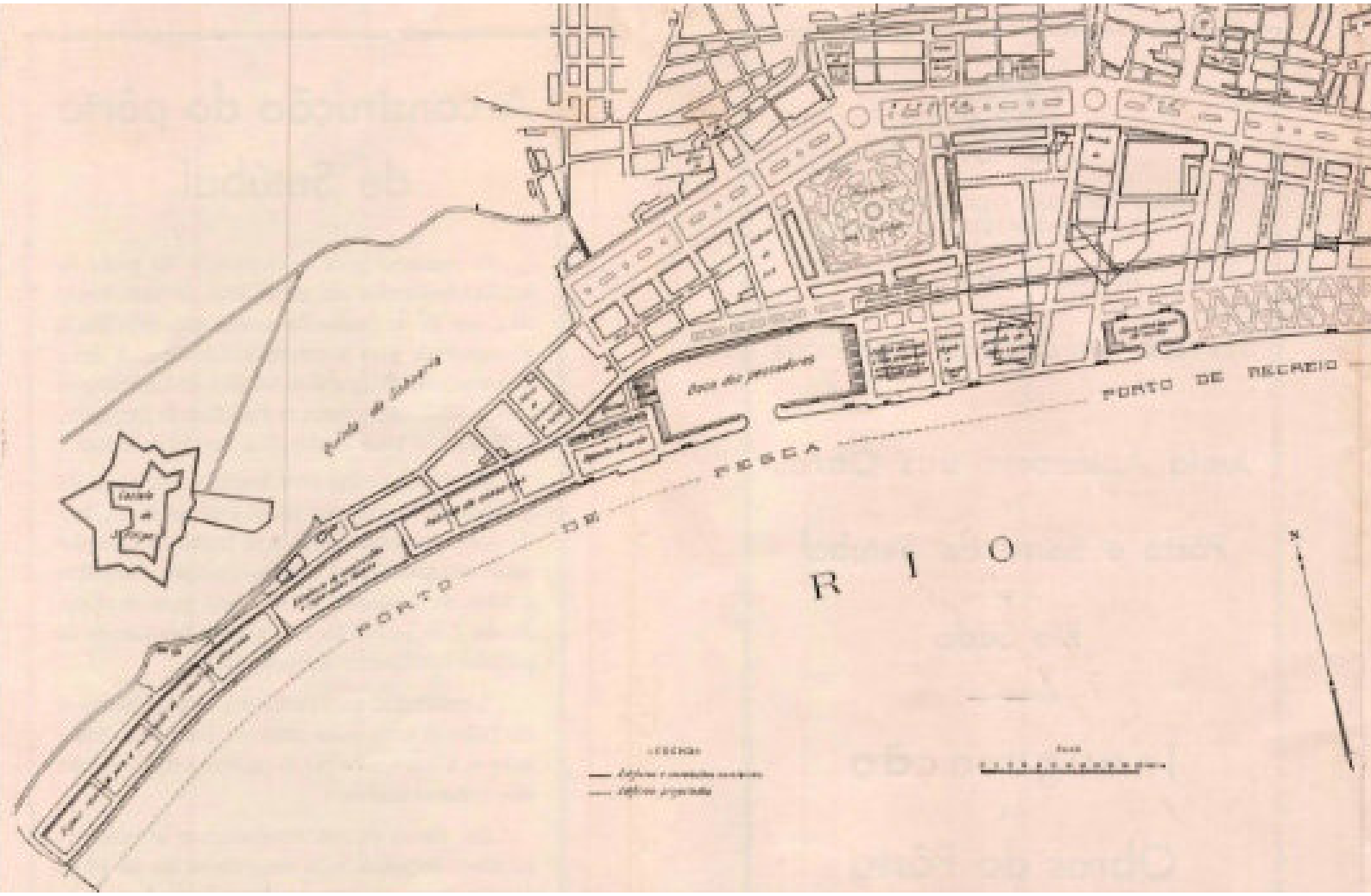


Figura 21 - Planta para as obras do Porto de Setúbal, século XX

Com o aparecimento, em 1906, da fábrica de cimento em Outão, começou-se, naturalmente, a construir em betão na zona portuária da cidade.
Em 1930, como referido anteriormente, a fábrica teve de ser ampliada para auxiliar a construção do porto de Setúbal, iniciada nesse mesmo ano.

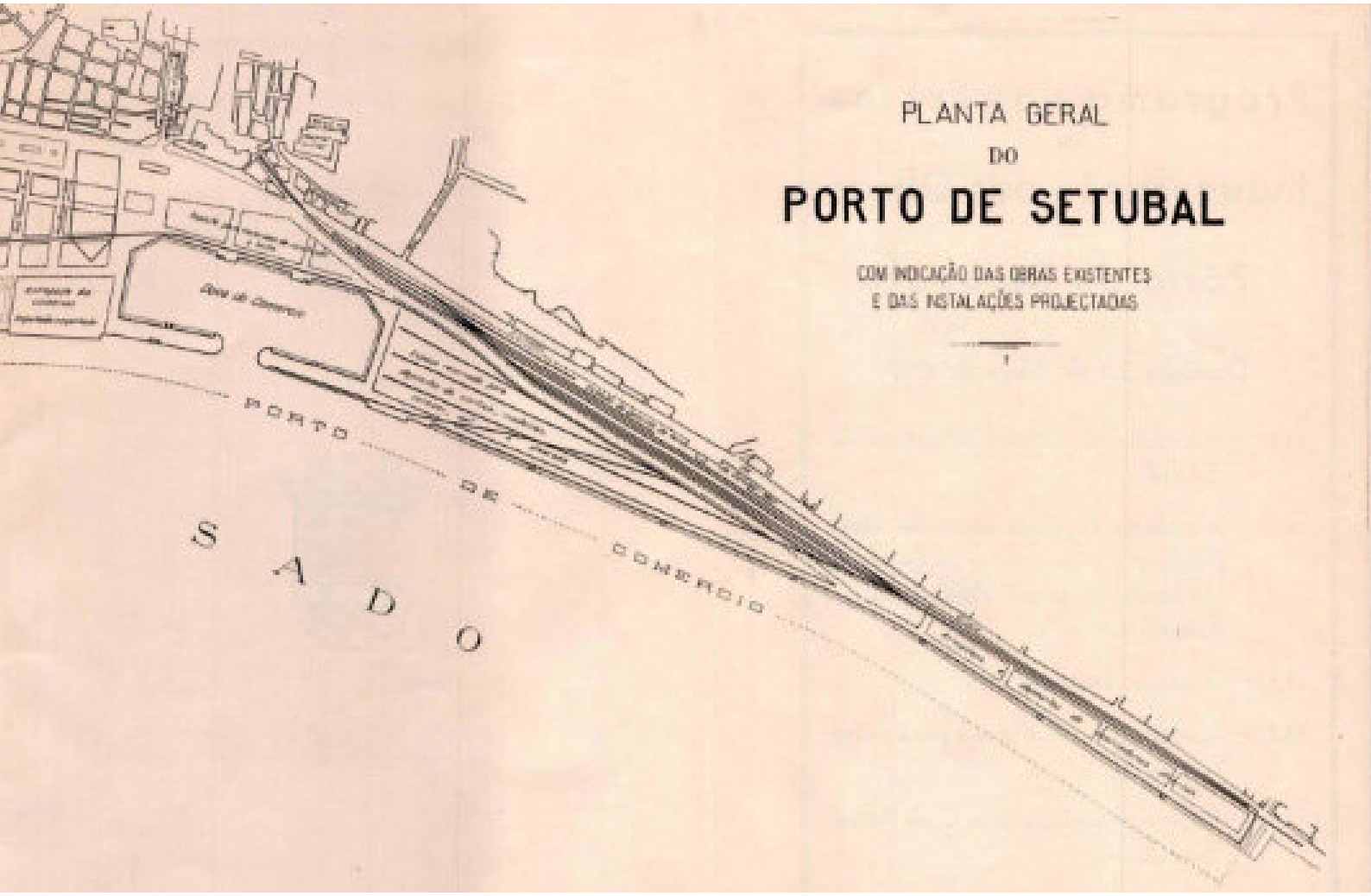

PLANTA GERAL
DO
PORTO DE SETUBAL
COM INDICAÇÃO DAS OBRAS EXISTENTES
E DAS INSTALAÇÕES PROJECTADAS
PORTO DE COMERCIO
S A D O



Figura 22 - Diferença entre a zona histórica e a nova zona ribeirinha com construções em betão

Na Figura 22, é possível observar a clara distinção, através da avenida Luísa Todi, entre a zona histórica e a nova ampliação portuária que deu origem a diversas construções em betão. Inclusive, pode-se destacar um dos edifícios com grande relevância em Setúbal, construído em 1930 com recurso ao betão – O Mercado do Livramento. (Câmara Municipal de Setúbal, 2025)
Verifica-se também uma progressiva expansão urbana em direção ao interior da cidade ao longo das décadas seguintes, com numerosas edificações recorrendo igualmente a este material.

Figura 23 - Diferença entre a zona histórica e a nova zona ribeirinha com construções em betão



3 Local de Intervenção



Figura 24 - Local de intervenção (vermelho)



Figura 25 - Local de intervenção

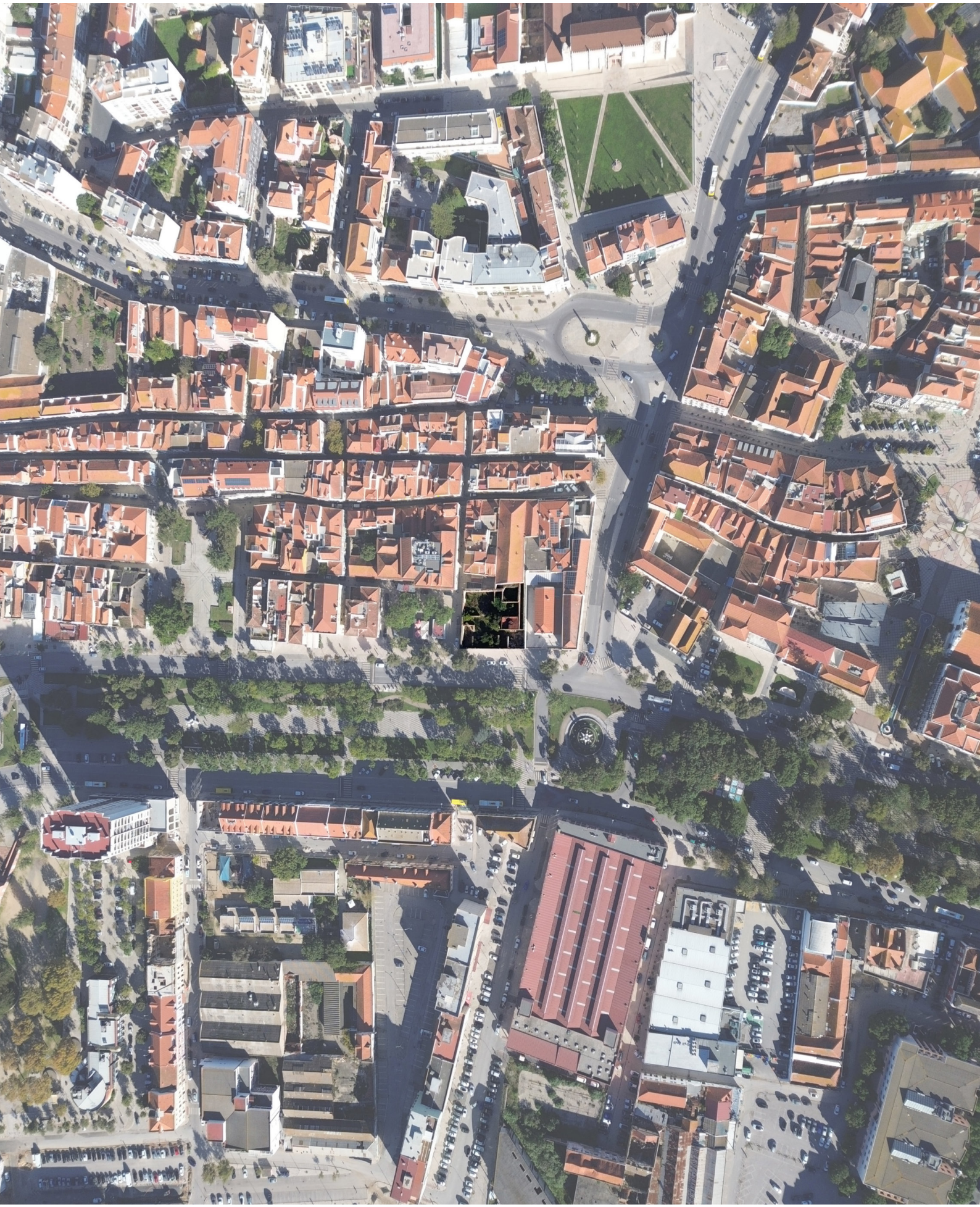




Figura 26 - Local de intervenção na antiga igreja do Carmo (ponto vermelho mais perto do rio, no centro)

Introdução

Depois de realizada uma investigação, percebeu-se que este lote abrigou, no século XX, um antigo cinema, agora abandonado.
Antes disso, no século XVII, foi ali edificada a igreja do Carmo, pertencente ao antigo Convento de Nossa Senhora do Carmo, do qual ainda subsistem vários vestígios no mesmo quarteirão. Entre esses vestígios, pode-se destacar uma pequena capela, ainda utilizada pela Ordem Terceira da Nossa Senhora do Carmo, que se situa, em relação ao antigo cinema, no lado oposto do quarteirão (Figura 27).

Contexto Histórico

A partir do final da Idade Média, Setúbal registou um elevado crescimento populacional nos séculos seguintes, o que levou, por motivos religiosos, à construção de novos conventos na cidade. Numa altura em que a Ordem dos Carmelitas queria difundir-se por Portugal, entre 1603 e 1622, em apenas dezanove anos, foi erguido em Setúbal o Convento de nossa Senhora do Carmo. (Neto, 2010, p.345)

A justificação para a edificação deste convento, que acolheu dezoito frades (Ordem Terceira do Carmo da cidade de Setúbal, s.d), encontra-se associada à necessidade de «criação de uma casa de apoio, entre Lisboa e os conventos do Sul de Portugal, evitando, consequentemente, uma exposição prolongada dos Irmãos na vida leiga enquanto se encontravam em viagem. A legitimação para a construção do convento estava também alicerçada na suposta necessidade dos pescadores do Troino terem auxílio espiritual próximo – missa diária antes da faina, o que implicaria um templo na zona que não os obrigasse a desviarem-se do seu caminho de trabalho». (Neto, 2010, p.345 e 348)

Figura 27 - Local de intervenção. Uma das suas fachadas murada está voltada para a avenida Luísa Todi e outra para o largo do Carmo.





Figura 28 - Residência Monte Carmelo

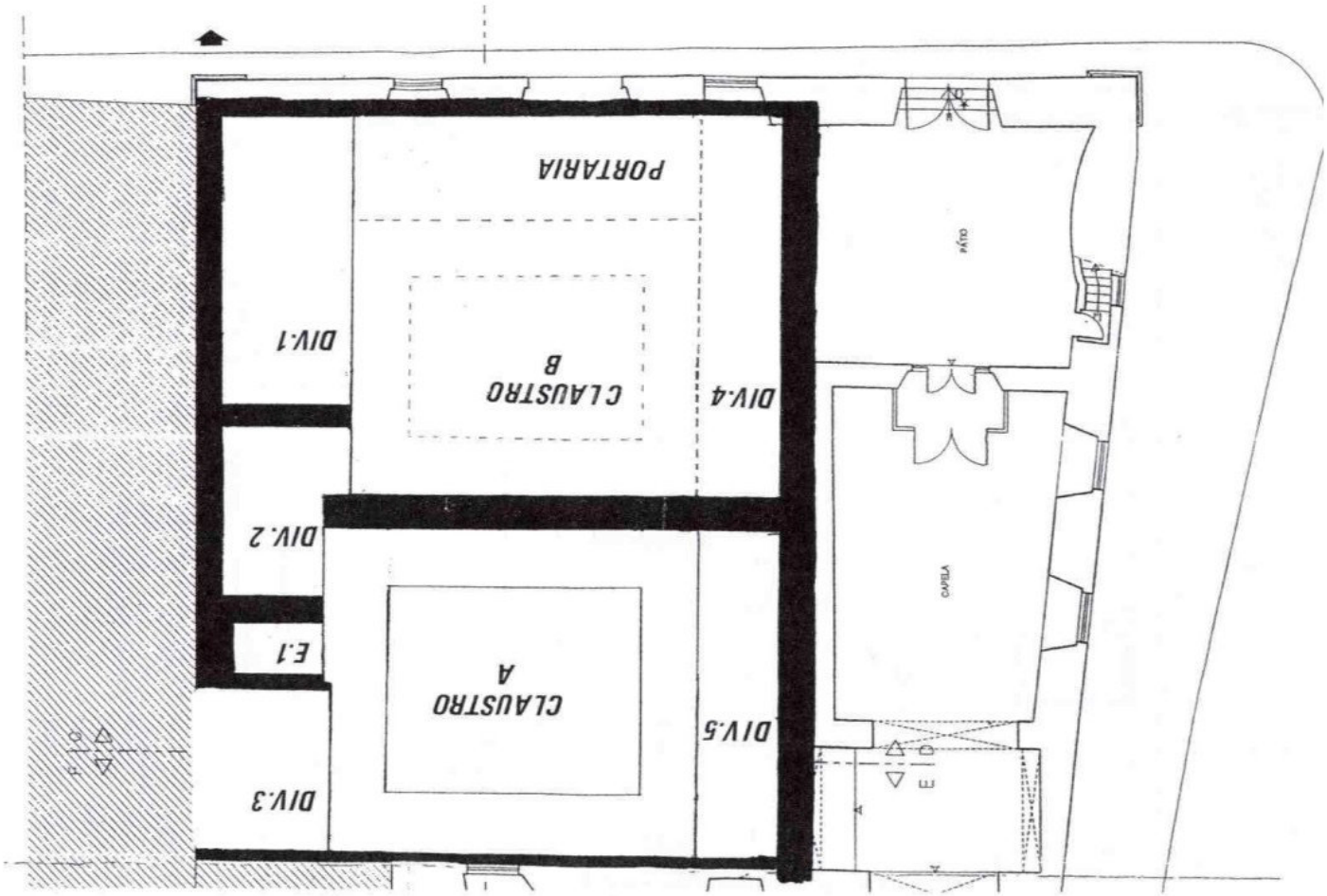
Em 2001, foi realizada uma intervenção arqueológica numa área específica deste convento, na sequência da construção da residência Monte Carmelo no local. Para além da edificação de um novo corpo arquitetónico, determinadas zonas do convento foram alteradas de modo a acomodar este novo espaço.

Esta intervenção junto à antiga capela do convento, onde se instala atualmente a Ordem Terceira da Nossa Senhora do Carmo de Setúbal, possibilitou formular uma hipótese acerca da organização espacial original do convento, como mostra José Luís Neto na sua dissertação "A Idade do Ouro Branco: O contributo da Arqueologia Pós-medieval para o conhecimento de Setúbal, uma cidade portuária portuguesa".

Na Figura 28, lança-se a hipótese de se terem erguido ali dois claustros. É certo que o convento se desenvolvia em dois andares, sendo que o piso superior acomadava as celas dos frades. É também provável que o acesso ao convento se fizesse pela rua António Maria Eusébio (paralela à avenida Luísa Todi – ver Figura 28, em cima). No que diz respeito à igreja, construída no local de intervenção, José Luís Neto propõe a hipótese de que a igreja, de grandes dimensões, estaria orientada Norte-Sul, tal como a capela, e não segundo a orientação cristã tradicional Este-Oeste. (Neto, 2010, p.354 e 355)

Relativamente à construção do convento, recorreu-se às matérias daquela região: calcário, brecha da Arrábida, cal (para reboco, necessitando de reaplicação aproximadamente a cada década), areia, argila (tijolo e telha) e madeira. Todavia, conforme refere José Luís Neto, este convento apresenta a particularidade da sua estrutura ter sido construída quase na totalidade em argamassa, o que permitiu economizar a vários níveis da construção. (Neto, 2010, p.348 e 349)

Figura 29 - Hipótese da organização do Convento de Nossa Senhora do Carmo
DIV 1 – cozinha e armazém; DIV 2 – refeitório; DIV 3 – Acesso à Igreja; DIV 4 – Biblioteca; DIV 5 – Sala do Capítulo; E1 – Escadaria



Pós-terramoto de 1755

Após o terramoto no dia 1 de novembro de 1755, «o edifício conventual ficou arruinado e o convento foi ligeiramente deslocalizado. Tal permitiu que a área do convento primitivo fosse ocupada com enterramentos da Venerável Ordem Terceira do Carmo, num adro de dimensões fabulosas.» (Neto, 2010, p.330 e 331)
Mais tarde, já no século XIX, ocorreram as extinções das ordens religiosas em Portugal, o que levou à ocupação de uma parte do convento, em 1837, pelo Ministério da Guerra. Outra parte, em 1863, pela Câmara. A área anteriormente ocupada pelo Ministério da Guerra dá hoje lugar a uma esquadra da PSP. (Ordem Terceira do Carmo da cidade de Setúbal, s.d)

Nas últimas décadas do século XIX, foi construída a escola Conde de Ferreira, entre o espaço então ocupado pelo Ministério da Guerra e a antiga igreja que, desde 7 de maio de 2022, funciona como centro de recursos educativos e culturais. (O Setubalense, 2022)



Figura 30 - Antiga escola Conde de Ferreira, no meio



Figura 31 - Casino Setubalense, 1944
© Américo Ribeiro

Século XX

Às portas da antiga igreja, chegavam as águas do rio Sado, onde hoje se estende a Avenida Luísa Todi. Nessa direção, abriu-se, em março de 1908, a porta principal do cinema Casino Setubalense. (União das Freguesias de Setúbal, s.d.)

O nome do cinema surgiu da intenção de abrir também um casino no local. Contudo, nunca se concretizou. O cinema não era apenas uma sala de exibição, mas também um espaço de reunião e encontro, dando palco a vários comícios políticos naquele lugar. Como refere Alberto de Sousa Pereira, «era normalmente frequentado, à tarde, por homens que trabalhavam na Lota e nas atividades marítimas.» (União das Freguesias de Setúbal, s.d.). Acrescenta ainda que, depois de 1974, começaram a exibir-se filmes pornográficos. No entanto, a «sala já tinha poucas condições, passou apenas a dar bailes nas tardes de sábados e domingos e encerrou nos anos 80.» (União das Freguesias de Setúbal, s.d.)

Figura 32 - Casino Setubalense (segundo plano, à esquerda) e a avenida Luísa Todi, 1956
© Américo Ribeiro





Figura 33 - Fachada Sul do antigo cinema

Atualidade

Atualmente, o espaço encontra-se em ruínas e ao abandono, mantendo apenas as paredes periféricas.

Figura 34 - Traseiras e fachada poente do antigo cinema





Figura 35 - Entrada principal e bilheteira do antigo cinema

Figura 36 - Cunhal do antigo Convento da Nossa Senhora do Carmo





Figura 37 - Interior do antigo cinema. Parede em alvenaria mista



Figura 38 - Estado atual do interior do antigo cinema



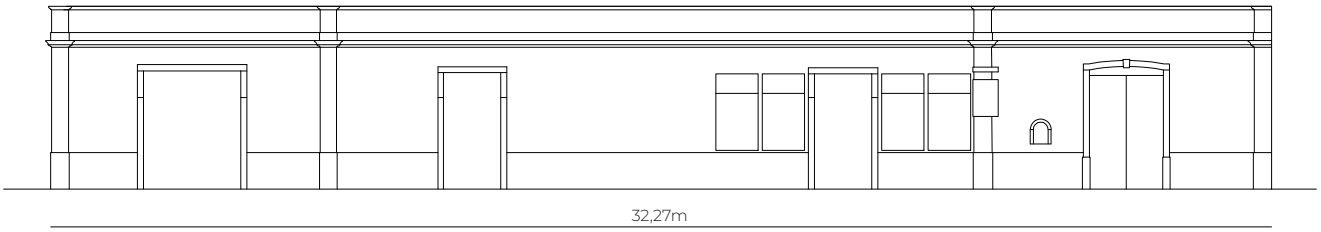
Figura 39 - Átrio do antigo cinema



Figura 40 - Corredor para a sala de cinema



Figura 41 - Planta de implantação e alçado sul do local de intervenção



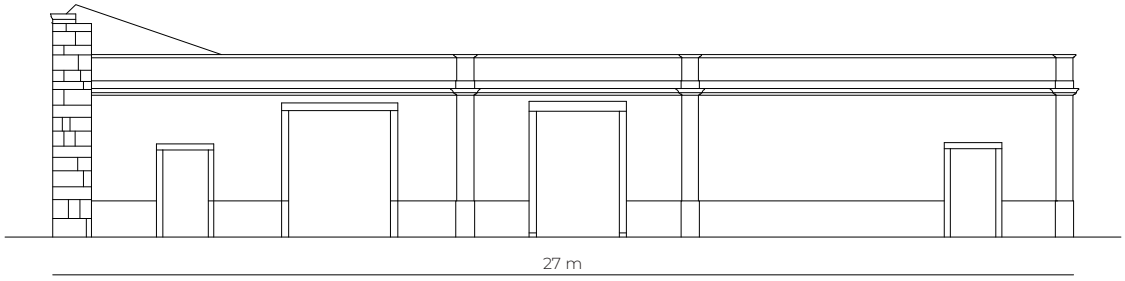


Figura 42 - Alçado sul e nascente do local de intervenção

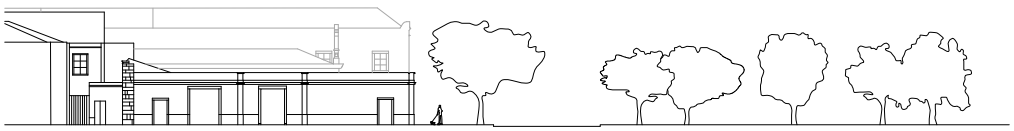


Figura 43 - Alçado nascente do local de intervenção

4 Casa do Povo



Figura 44 - Casa do Povo de Vizela, século XX

Casas do Povo em Portugal: Uma breve Introdução

As Casas do Povo foram uma iniciativa do Estado Novo, concebidas com o propósito de prestar apoio às populações rurais, de acordo com os princípios do corporativismo. Estabelecidas em 1933, apareceram como «organismos de cooperação social». (Maldonado, 2016, pp.105-125). Embora pudessem surgir por iniciativa de habitantes ou autoridades locais, estas instituições encontravam-se fortemente controladas pelo Estado, que as apresentava como expressão da vontade popular, mas garantia o seu enquadramento com a ideologia do regime. (Maldonado, 2016, pp.105-125)

O regime apoiava a criação das Casas do Povo para responder às carências sociais existentes no meio rural- nomeadamente na assistência médica, na previdência e no apoio familiar. No entanto, estas instituições desempenhavam também um papel de controlo social, reunindo a vida comunitária das aldeias e funcionando como instrumentos de intervenção política do Estado, através da promoção de atividades comunitárias, culturais e recreativas alinhadas com a ideologia oficial. (Maldonado, 2016, pp.105-125)

As Casas do Povo desempenhavam uma tripla função. Inicialmente, asseguravam previdência e assistência aos seus associados, garantindo «proteção e auxílio nos casos de doença, desemprego, invalidez e velhice» (Maldonado, 2016, pp.105-125). Segunda, desempenhavam um papel educativo e cultural, promovendo atividades de ensino para adultos e crianças, desporto, cinema educativo e momentos de lazer coletivo. Finalmente, colaboravam no desenvolvimento das comunidades, promovendo «cooperação nas obras de utilidade comum, comunicações, serviço de águas e higiene pública.» (Maldonado, 2016, pp.105-125)

A coordenação era assegurada pela Junta Central das Casas do Povo, que uniformizava a ação destas instituições e limitava a sua autonomia, transformando-as em extensões locais da estrutura corporativa do Estado. (Branco, 1999)
Nos anos de 1950 e 1960, o papel das Casas do Povo foi alargado à promoção da habitação social. Além disso, muitas Casas do Povo funcionaram como centros culturais e recreativos, promovendo bibliotecas, grupos musicais, bailes e sessões de cinema. Contudo, este incentivo cultural tinha frequentemente uma intenção de aproveitamento político: a cultura popular era enquadrada pelo regime como expressão do “espírito nacional”, reforçando a ideologia do Estado Novo. (Maldonado, 2016, pp.105-125)

Que aspecto havemos de dar às Casas do Povo?

Artigo do Arquitecto Raúl Lino

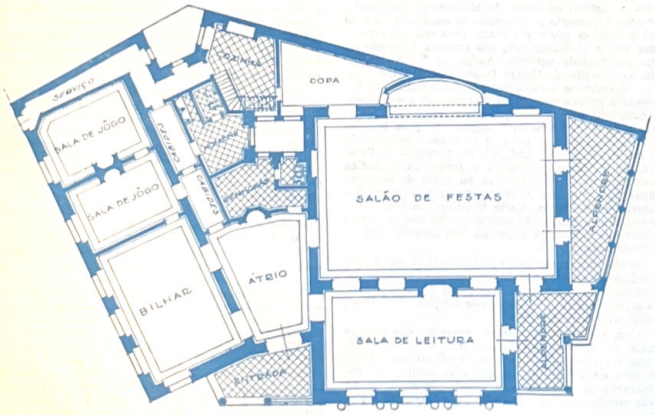
IV

A quem tiver lido os três artigos anteriores que, subordinados a este mesmo tema, aqui se publicaram, não lhe causará surpresa a afirmação de que uma obra de construção, para ter valor prático ou arquitectónico, tem de partir dos seguintes princípios: 1.° estabelecimento de um programa perfeitamente definido; 2.° conhecimento cabal das condições do terreno a que a edificação se destina. Estes princípios deviam ser intuitivos, mas com a míngua de senso prático que nos distingue, há muito boa gente, por vezes ilustrada até com diplomas de cursos superiores, que ignora esta circunstância e cai no absurdo erro de querer implantar qualquer edifício projectado, embora seja em si muito interessante, num terreno qualquer de seja que região fôr.

Sei do exemplo em que certo proprietário pretendeu, sem qualquer preocupação, executar no seu terreno uma casa que tinha sido lindamente projectada para determinado local de condições absolutamente diferentes. A simples adaptação do projecto à imprevista localização encareceu-lhe a obra em cerca de 40%. — Em outro caso que se passou numa cidade da Beira Alta, alguém (um médico!) copiou um projecto de moradia publicado em certo livro, e adregou ficar o grande alpendre, feição principal da casa, virado ao Norte, sem que por isso o Sr. Dr. se ralasse muito ou pouco...

Publicamos aqui hoje, como exemplo, um projecto de construção que não é Casa do Povo, mas sede de «Assembleia» recreativa. Interessa-nos não só porque o seu destino é comparável ao das Casas do Povo — edifício para reuniões de carácter recreativo ou cultural, — mas também por se tratar de uma casa realizada e construída desde a raiz, obedecendo a um programa bem definido e sujeita a determinado terreno, aliás ingrato e bastante difícil de se aproveitar.

O programa desta construção era claro: salão de festas, sala de leitura, sala de bilhar, duas salas para jogos de vasa, serviços de pequena cozinha e instalações sanitárias para ambos os sexos. O agrupamento das salas foi estudado de maneira que resultasse num bom aproveitamento da área limitada por pentágono irregular. A frente principal por onde se faria a entrada dos associados, devia dar para a pequena praça aonde vão dar as duas ruas divergentes que ladeiam o edifício. Os restantes dois lados da área pentagonal confinam com propriedades vizinhas. — A dificuldade da solução era agravada pela





diferença de nível — quase 4 metros — entre dois extremos do terreno.

A planta, dentro do pentágono irregular, distingue-se pela forma escorreita das salas que têm o máximo tamanho compatível com a área de que se dispunha. O próprio átrio de entrada, onde é resolvida a divergência de direcção das duas ruas, apresenta disposição perfeitamente simétrica, com seu nicho fronteiro à entrada e suas portas de comunicação de um e outro lado. Aproveitando o considerável desnivelamento das vias públicas, estabelecem-se varandas alpendradas para desafogo das duas salas maiores. Pequenos saguões tornam possível iluminação e arejamento dos serviços, havendo uma entrada independente para as dependências da cozinha, de onde parte a escadinha para os armazéns instalados no subterrâneo.

Ao fazer-se a distribuição dos corpos deste edifício não se perderam de vista condições que permitiram o estabelecimento de coberturas simples de construir e de aspecto harmónico, prevalecendo-se o arquitecto da circunstância de ser conveniente elevar o pé-direito do salão de festas.

No exterior teve-se em atenção o carácter local das construções tradicionais, de molde que o que se fez não fosse destoar da fisionomia geral da terra — que é a cidade de Abrantes. A própria índole da edificação impunha que a sua arquitectura fosse tratada sem severidade, com boa disposição e certo ar prazenteiro. Não se cuidou de introduzir arrebiques que se não justificassem. Assim pode dizer-se que o azulejo aplicado no alpendre da entrada tem por fim proteger, e muito bem, as paredes onde será mais fácil as pessoas encostarem-se; o uso das rótulas nas janelas das salas menores também se explica pela necessidade de impedir que os transeuntes devassem indiscretamente o interior da casa, e, por fim, os pequenos poiais para vasos que ladeiam as janelas da frente principal vêm a propósito porque a praça em frente é ajardinada, estabelecendo-se assim como que uma ligação com o logradoiro público.

O conjunto deste edifício deixa-nos a impressão de estar tudo bem arrumado, com adaptação fácil e elgante à circunvizinhança, mas muitos poucos farão ideia exacta de quanto custa obter-se uma solução desta ordem com aspecto natural e harmonioso!

RAUL LINO

Função Social das «Casas do Povo»

(Continuação da página 9)

zinhas. E acodem logo também à nossa lembrança exemplos de velhos professores que se foram deste mundo cumulados das bênçãos de todo um povo, de todos os que durante longos anos ensinaram a ler e dirigiram e auxiliaram, tornando-se verdadeiramente os «homens bons» da comunidade rural.

Mas, chegados a este ponto, e encarando o presente, começam logo a desenhar-se graves inconvenientes para a realização de uma obra profícua e estável: os professores sucedem-se hoje a curto prazo nas escolas das aldeias como nas das cidades, e os párocos não têm às vezes mais permanência do que eles à testa das suas respectivas freguesias. E, assim, uns e outros não chegam a dispor de tempo para se dedicarem inteiramente às suas terras, e para estudarem os seus problemas mais instantes, tirando-lhes com frequência todo o estímulo de semear a antecipada certeza de que não serão eles a colher.

Suponhamos, entretanto, que as *Casas do Povo* têm a felicidade de encontrar dirigentes capazes de realizar os objectivos que com elas teve em vista o legislador. Como poderão elas tornar-se verdadeiramente, conforme aqui dizíamos há tempos, núcleos de uma nova estrutura rural?

E o que veremos para outra vez.

Coimbra, Março de 1947.

A. DE AMORIM GIRÃO

Figura 45 - Mensário das Casas do Povo nº12, pág.10 e 11

Entre 1946 e 1948, o arquiteto Raul Lino publicou uma série de artigos no Mensário onde refletia sobre a arquitetura das Casas do Povo. Defendia que estes edifícios deviam responder às necessidades reais das comunidades, privilegiando a proporção, a simplicidade e a adaptação ao contexto local.

Após a Revolução dos Cravos, em 1974, as Casas do Povo sofreram profundas transformações. O sistema corporativo foi abolido, dando lugar a novos objetivos e formas de gestão. Em 1985, foi criado um acordo que visava conceber maior autonomia a estas instituições, embora muitas tenham sido abandonadas devido à alteração dos objetivos iniciais e à dificuldade em se adaptar às novas realidades sociais.
Atualmente, várias Casas do Povo continuam em funcionamento, assumindo predominantemente um papel cultural ou de apoio social a crianças e idosos, sobretudo nas zonas rurais. (Jaramillo, 2012, p. 37 a 41)



Figura 46 - *Maison du People*, de Victor Horta, em Bruxelas, final do século XIX

O princípio de haver uma casa coletiva virada para a comunidade não surgiu apenas em Portugal.
No século XIX, vários países construíram edíficios ao serviço das suas comunidades, como é o caso da *Maison du People*, de Victor Horta, em Bruxelas. (Rethinking The Future, s.d.)



Figura 47 - *Maison du People*, de Victor Horta, em Bruxelas, final do século XIX

5 Projeto



Figura 48 - Local de intervenção

No lugar - um muro que restou de um antigo cinema. Antes disso, erguiam-se ali uma igreja e um convento.

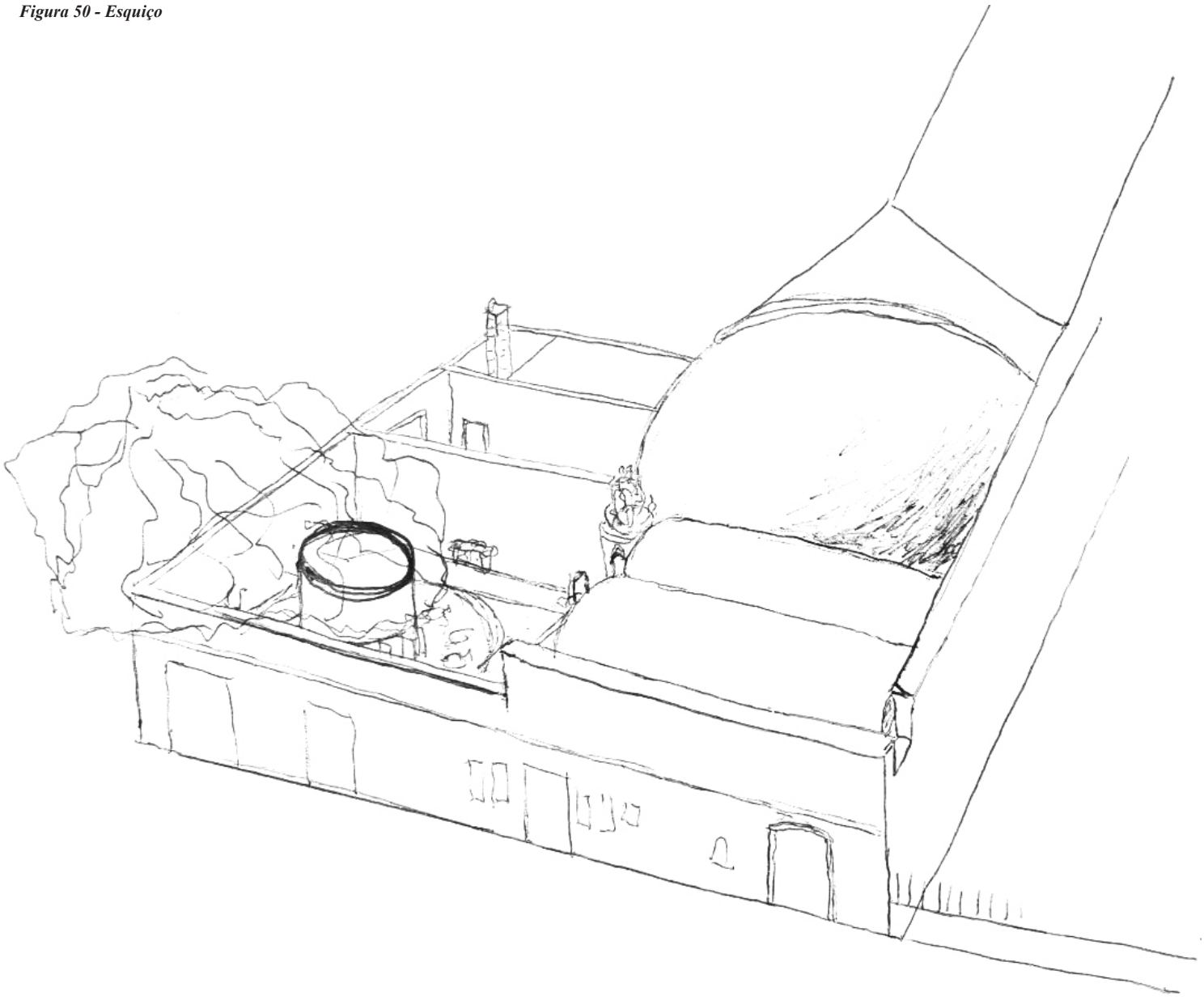




Figura 49 - Casa em Paros, Aurelio Galfetti, Paros, Grécia. 1993-2003
© zircublu

O primeiro princípio: preservar o muro - a memória - e implantar objetos soltos no interior, cada um feito de um betão distinto.
No cinema, apagam-se as luzes e o filme começa. Aqui, depois de atravessar o muro, um novo mundo se revela.

Figura 50 - Esquiço



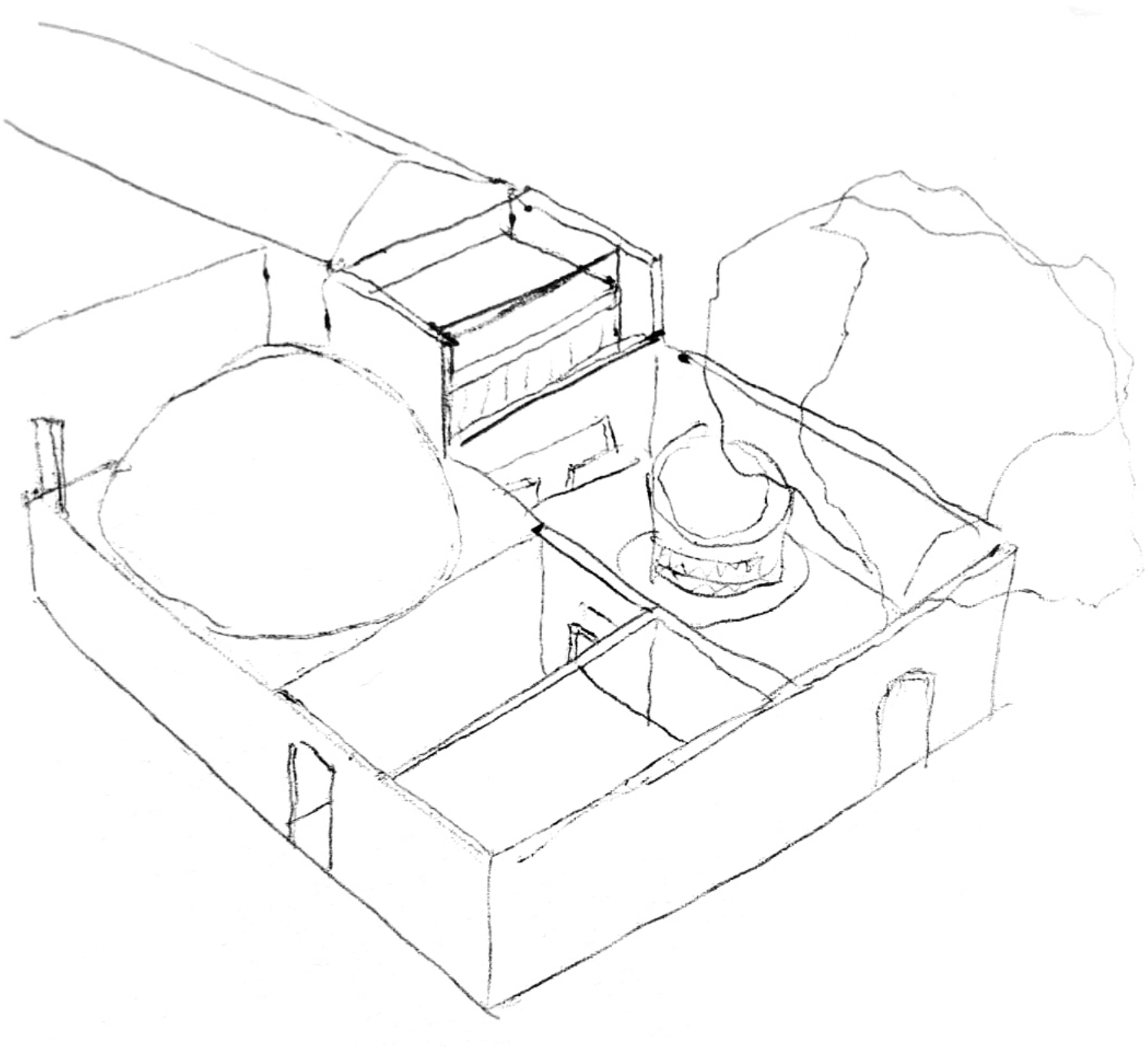
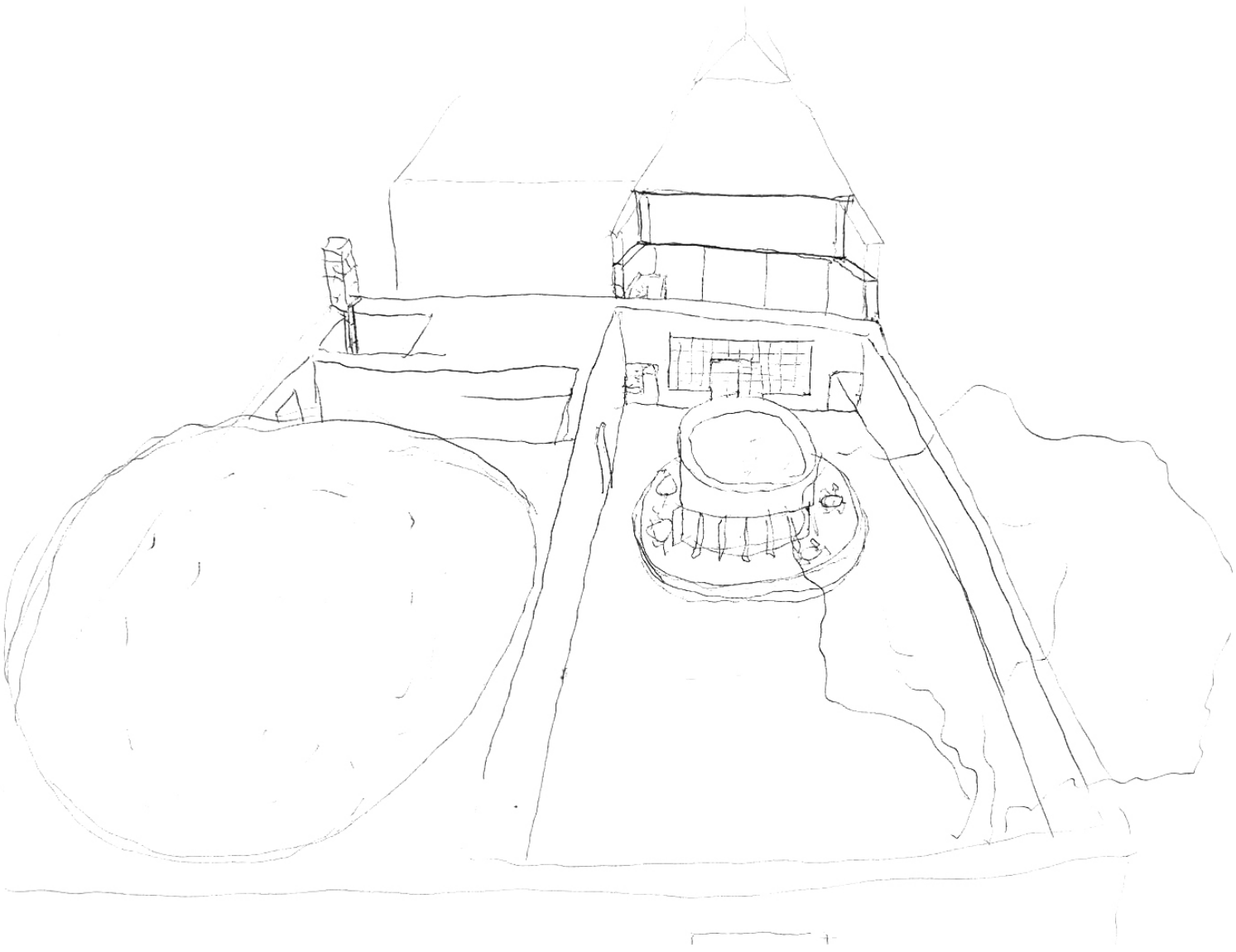


Figura 51 - Esquiço

Estudando o que se verá da rua... Uma árvore. Uma cúpula. O que revelar ao exterior?

E aproveitar o armazém abandonado existente (uma das antigas entradas para o cinema)? Oferecia uma outra entrada para a Casa Comum, ao mesmo tempo que dialogava com a história.

Figura 52 - Esquiço



Testar outra hipótese. Algo com maior relação com o largo em frente e afastado da avenida barulhenta.
O largo dá acesso a um grande pátio- um espaço digno de concertos, festas, conferências, reuniões, ...

Figura 53 - Esquiço

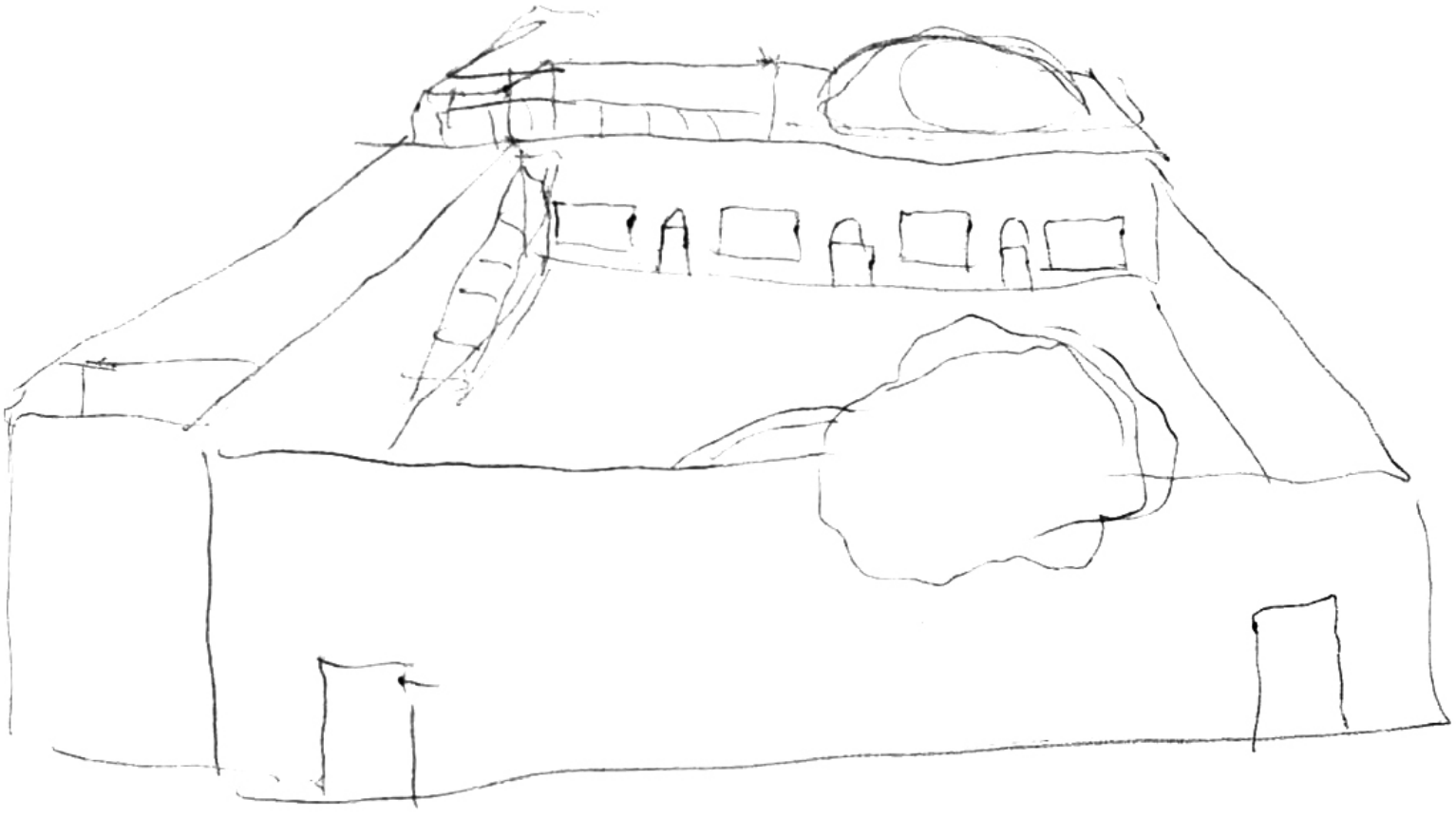




Figura 54 - Esquiço

É preciso um tipo de betão que dê a sensação de peso, algo agarrado ao chão, que seja feito de uma maneira arcaica, evocando memórias: o betão-taipa.

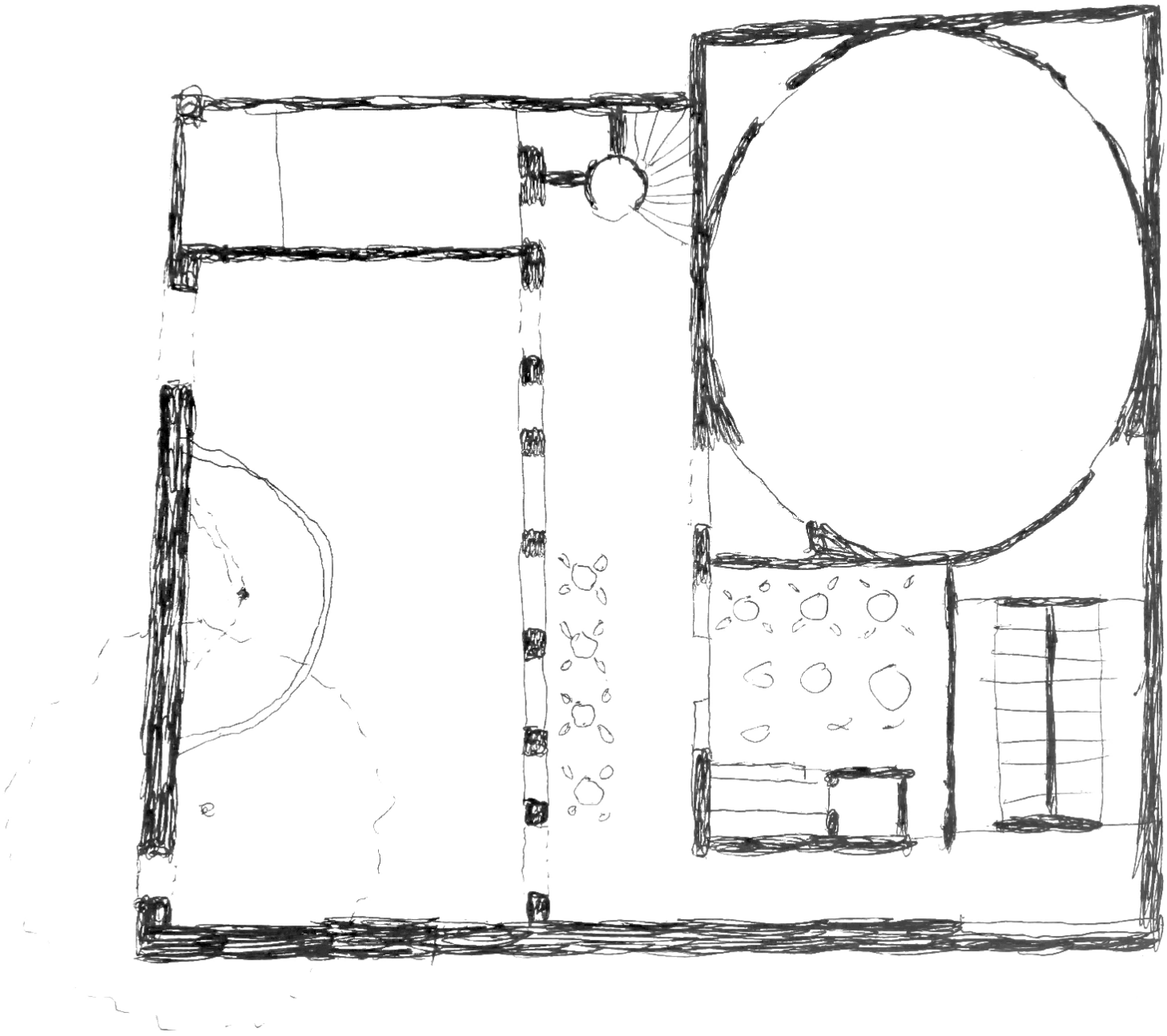


Figura 55 - Esquiço

O café é interior demais. A forma oval do salão cria mais problemas do que resolve.

Figura 56 - Maquetes

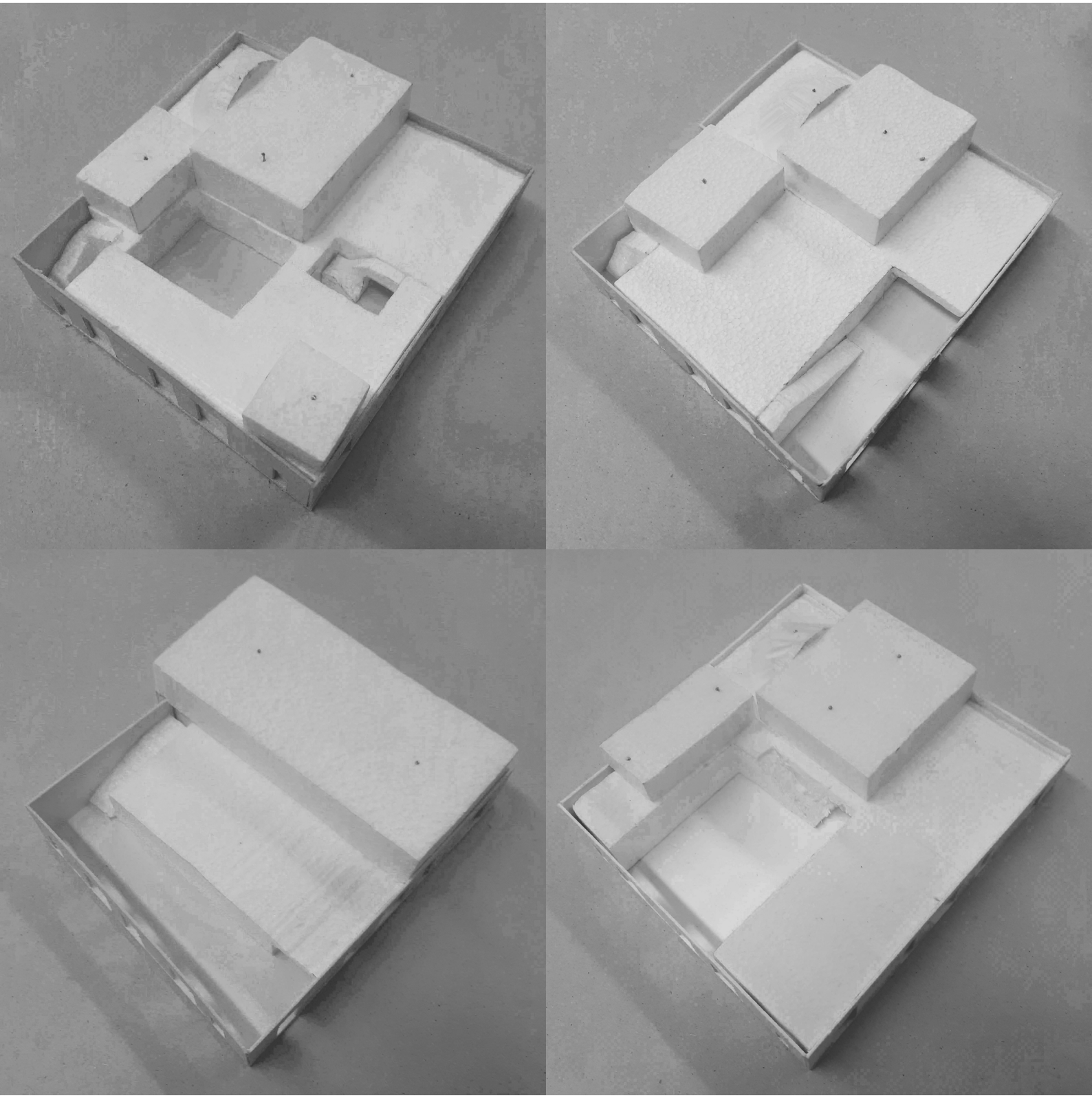




Figura 57 - Maquete

Esta hipótese foi a que tornou mais clara a ideia de criar um espaço exterior multifuncional. Neste caso, um grande terraço ajardinado capaz de proteger do sol - uma solução com milhares de anos.



O terraço está relacionado diretamente com o café. Em baixo, as oficinas relacionam-se com o largo, expandindo-se para ele. Do outro lado, o salão, com uma antecâmara virada para avenida evocando a entrada principal do cinema.

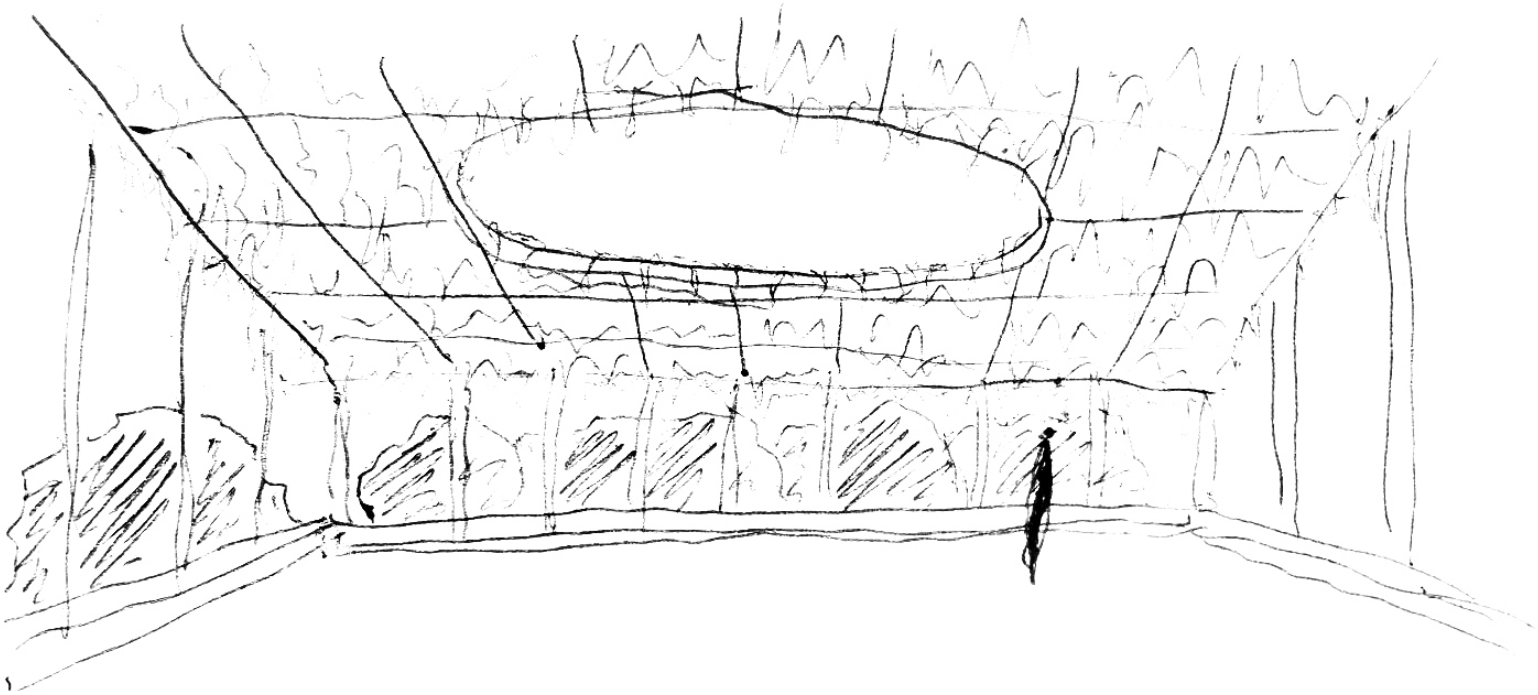


Figura 58 - Maquete

Experimentaram-se outros tipos de coberturas.

Uma pérola.

Figura 59 - Esquiço



E se as árvores não nascessem na cobertura mas a partir do chão?

Figura 60 - Esquiço

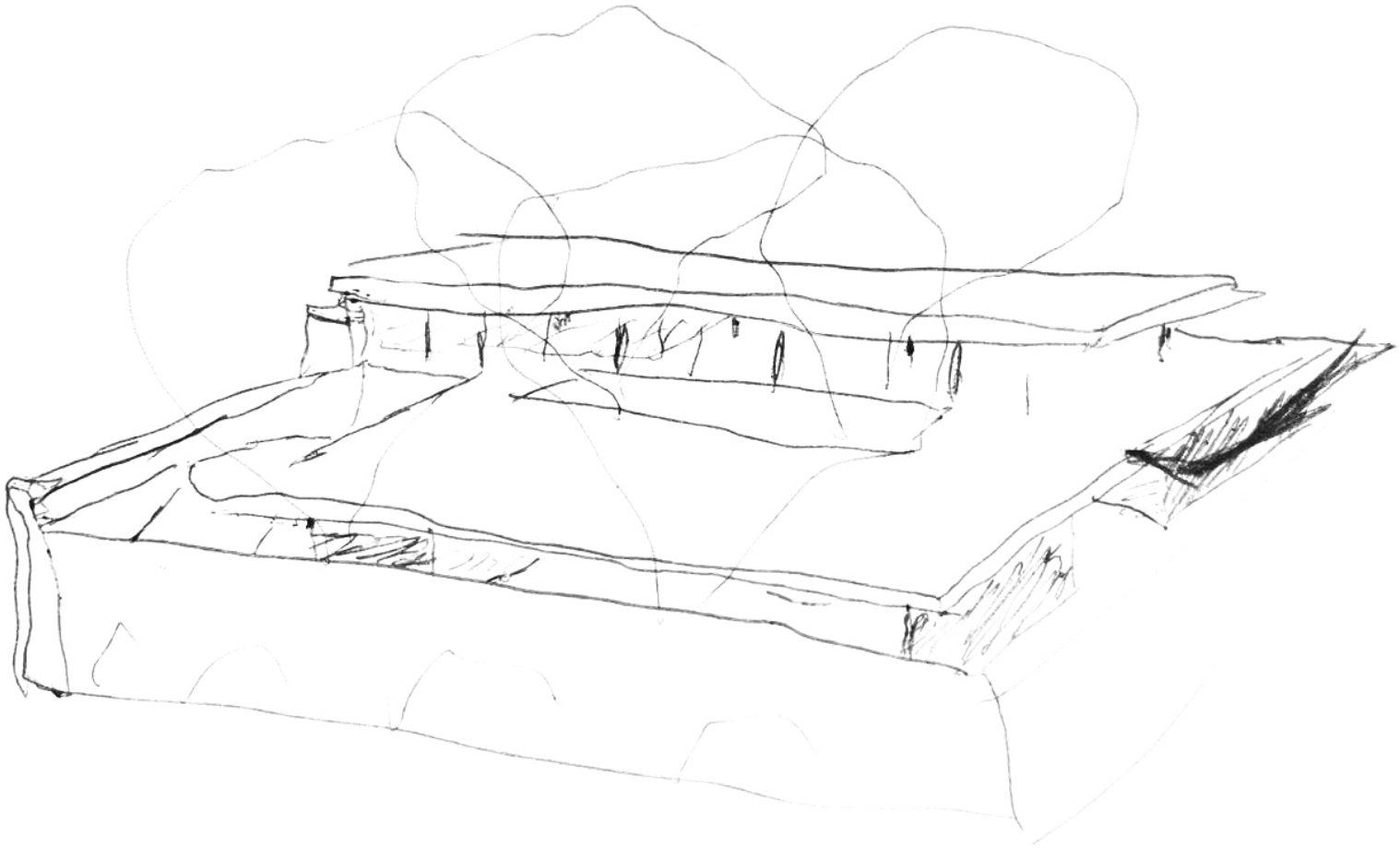




Figura 61 - Maquete

E se entre as oficinas e o salão houvesse um pátio que ventilasse e iluminasse ambos os espaços?

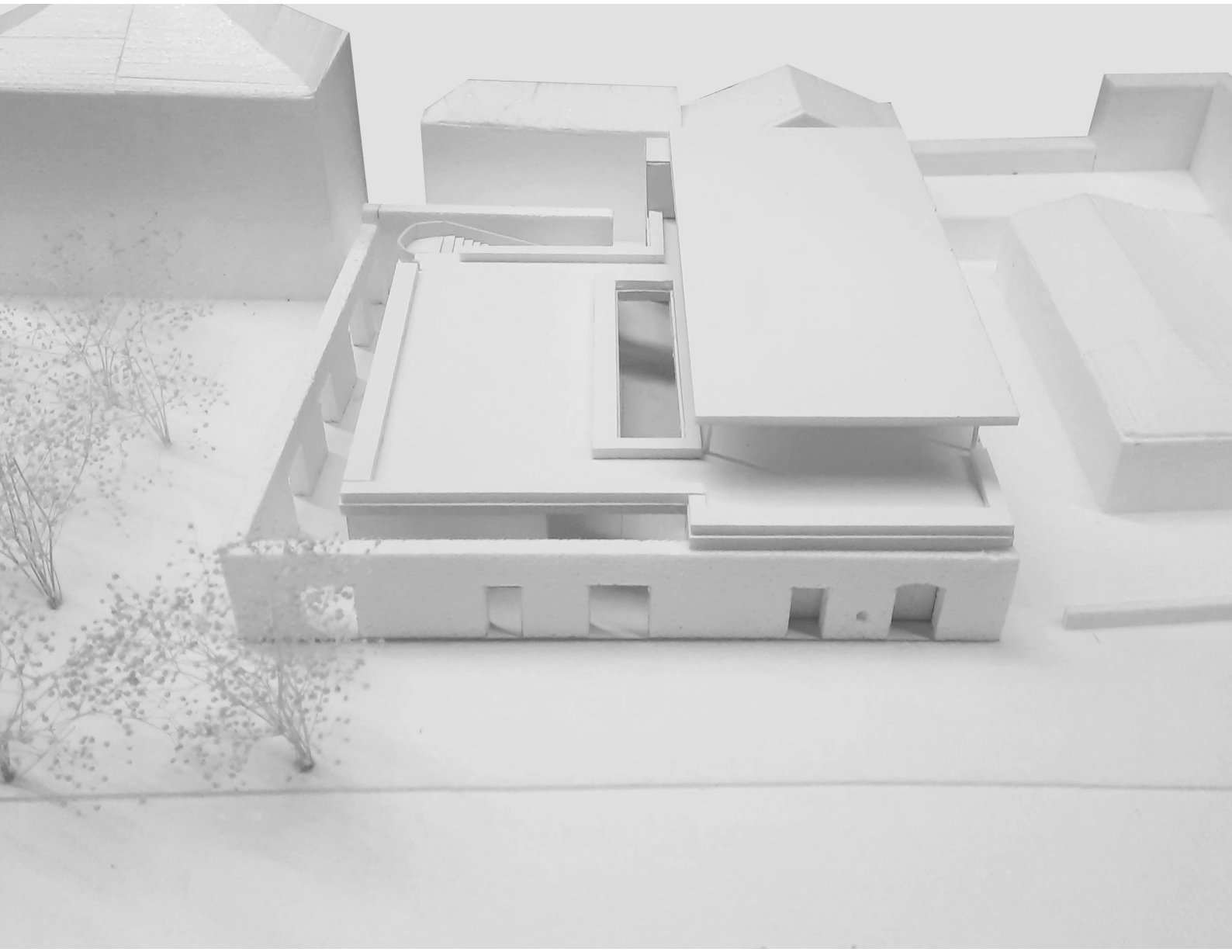


Figura 62 - Maquete

O coberto precisa de mais distância em relação ao muro... Sufoca-o, não lhe dá presença.

A escada deve pertencer mais ao largo.

Figura 63 - Esquiço



E se o muro fosse demolido e se deixasse apenas a antiga entrada principal do cinema? Remover-se-iam os revestimentos, expondo a alvernaria mista e o tijolo de burro. Depois, a superfície seria caiada e as aberturas tapadas com lioz.

Figura 64 - Colagem



No entanto, se o muro fosse demolido, perder-se-ia a sua importância e história, e a ideia é dialogar com ela.



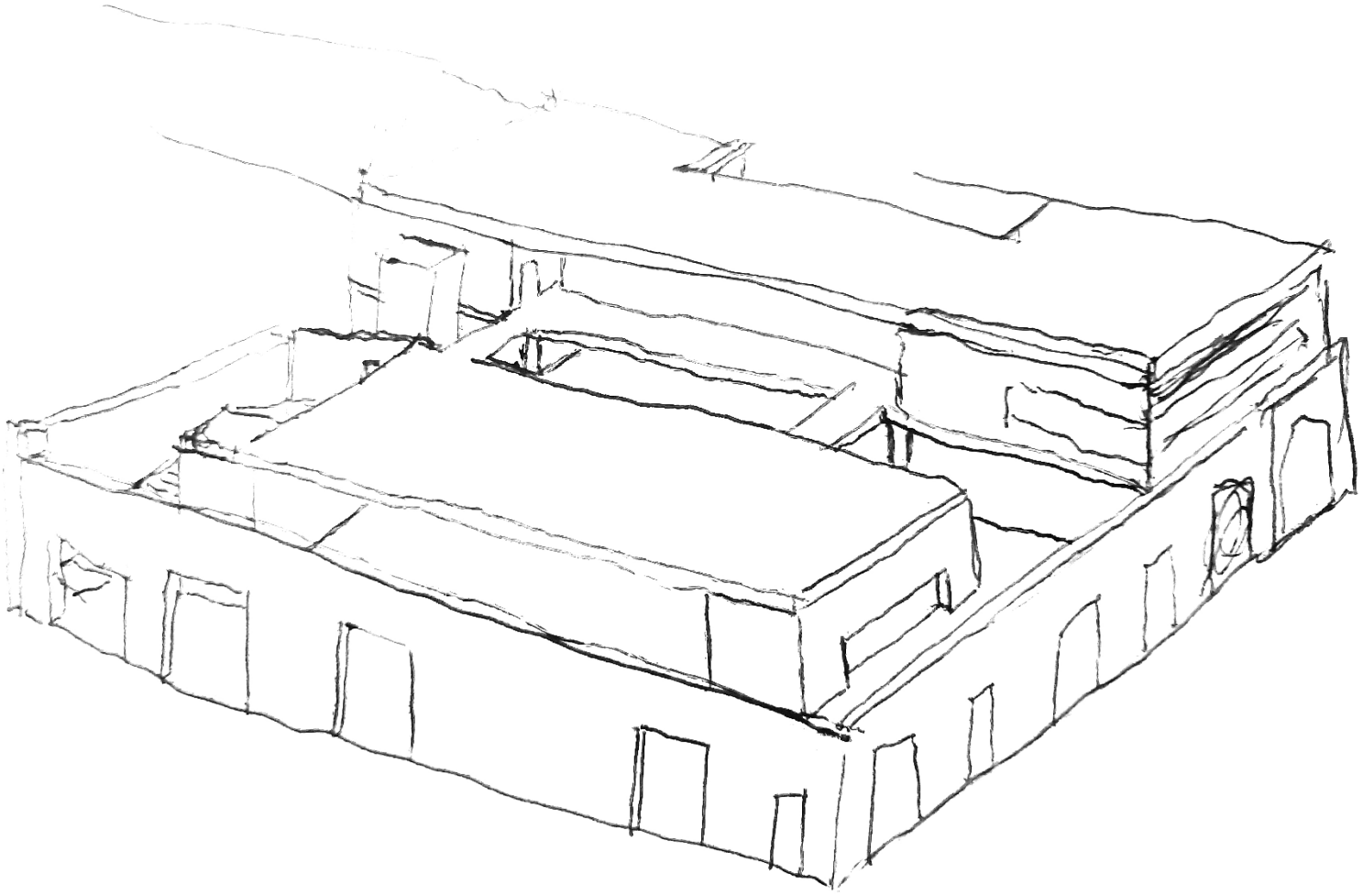
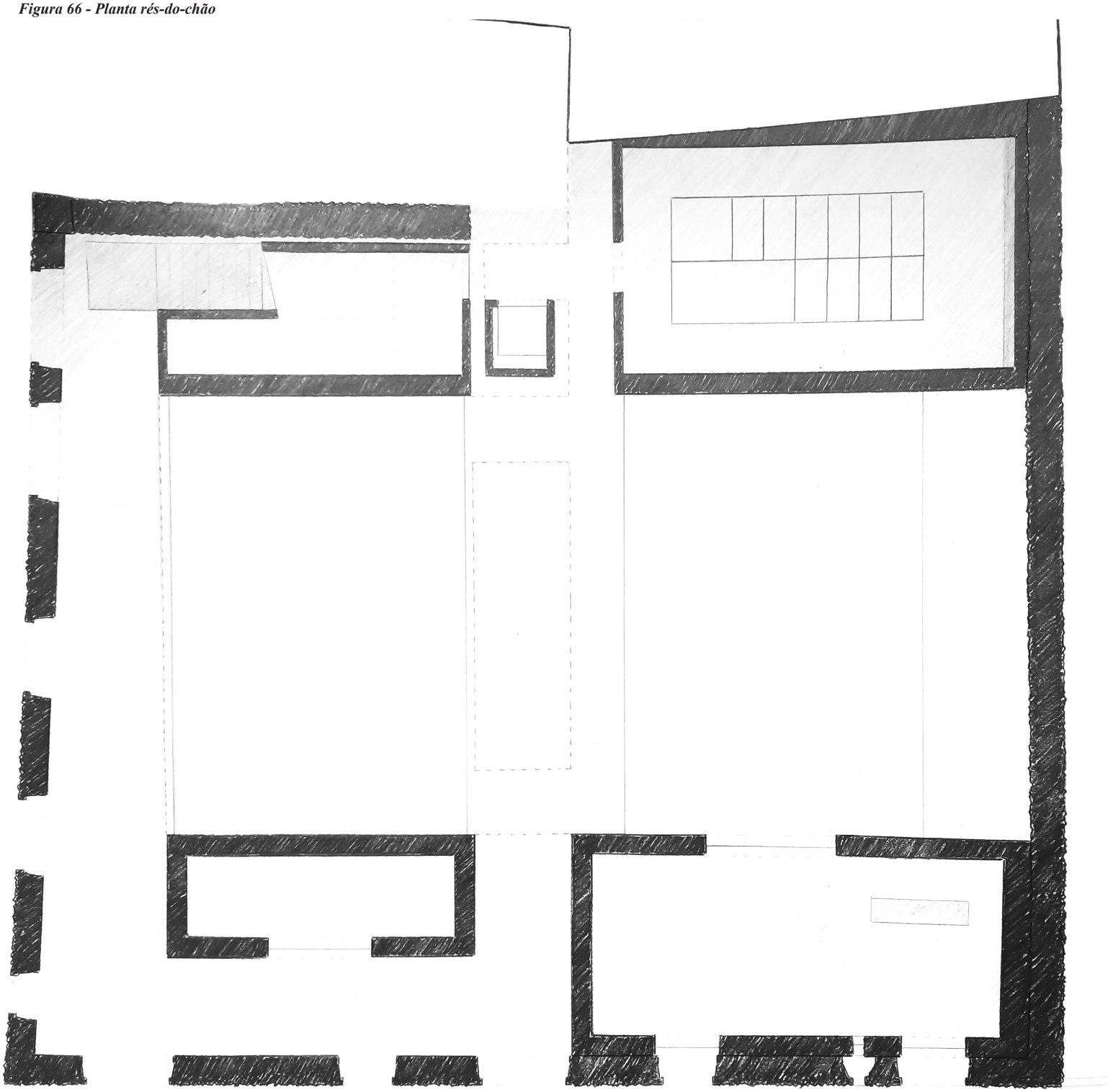


Figura 65 - Esquiço

O muro foi mantido. Simplificou-se também a cobertura, retirando-lhe os pilares, e criaram-se apenas volumes em betão- taipa, cobertos por uma "tampa".

Abriu-se, também, um pátio no salão para que houvesse ventilação transversal.

Figura 66 - Planta rés-do-chão



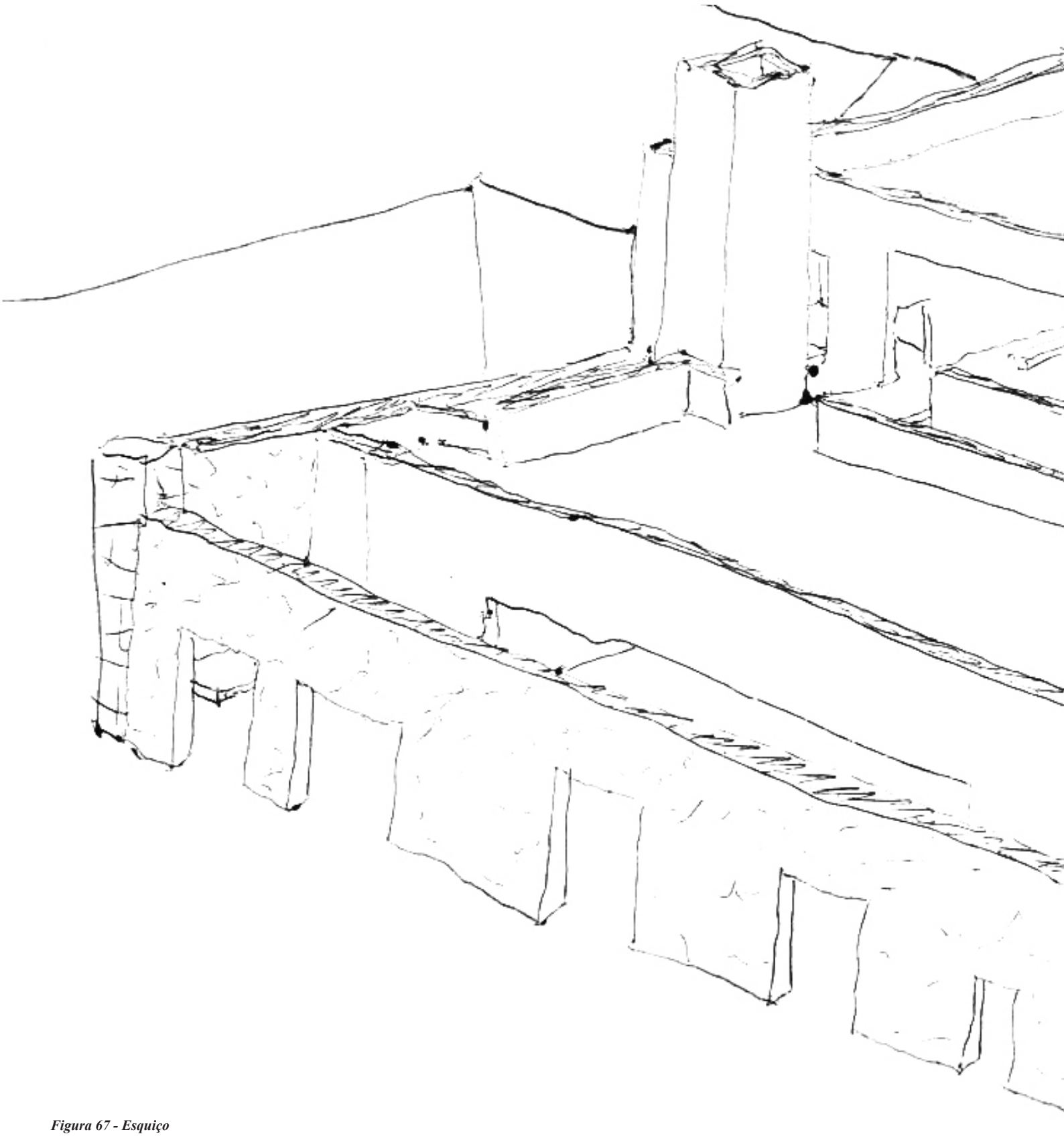
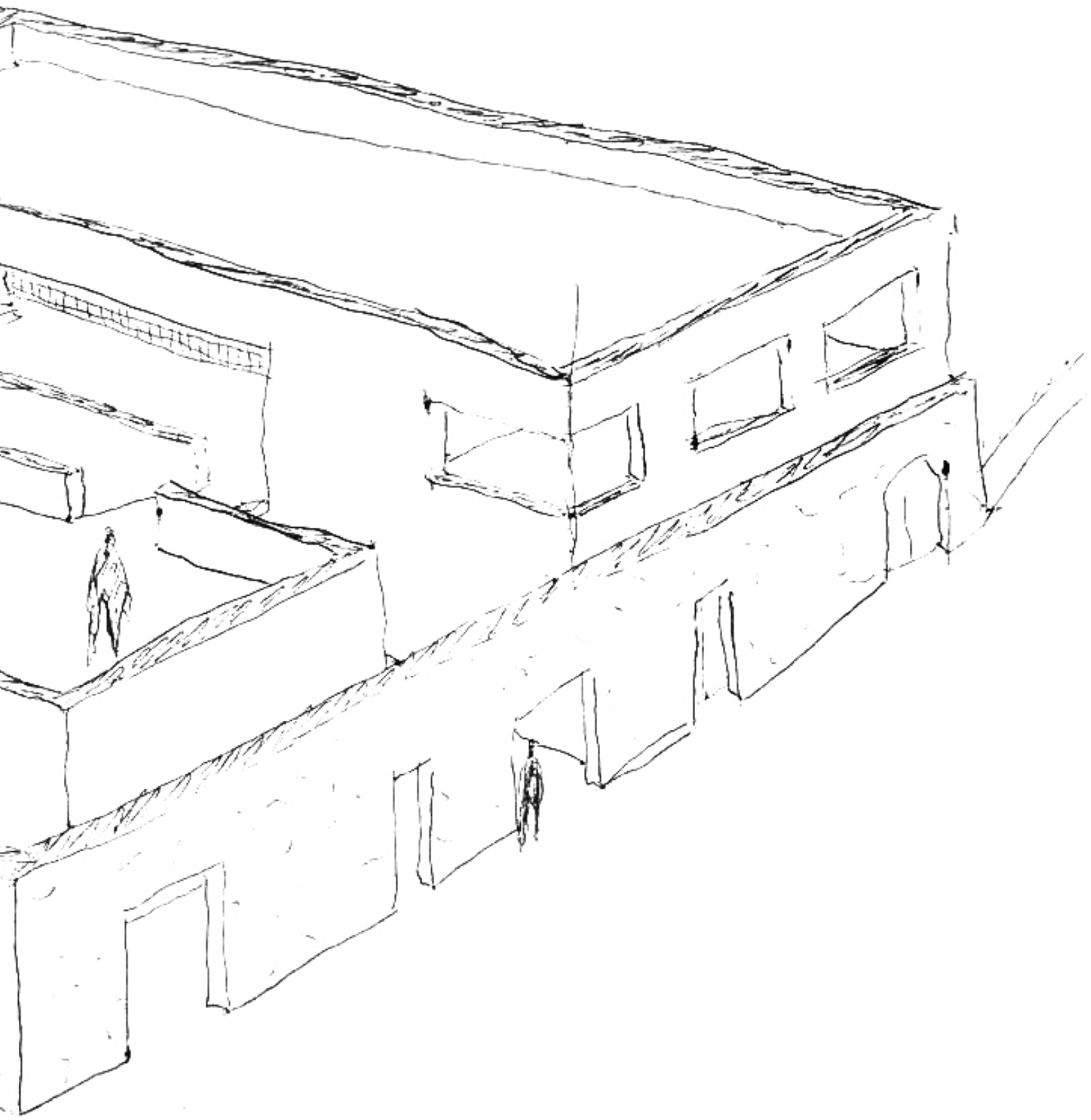


Figura 67 - Esquiço

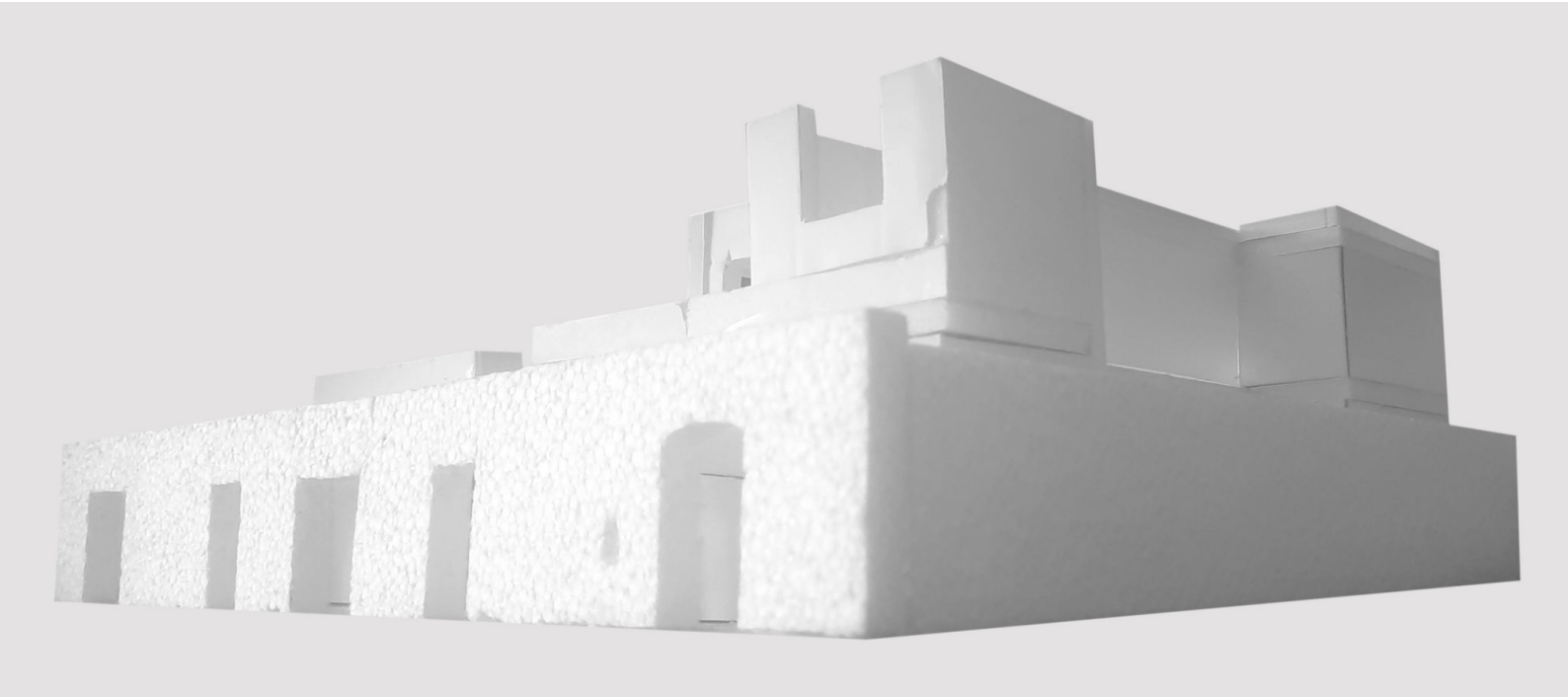
É preciso simplificar ainda mais. Largar as "tampas", largar o que não é essencial. Criar uma unidade material, como as construções árabes arcaicas.



Em cima, é importante oferecer uma sombra para o café, um espaço exterior onde as pessoas possam estar ao fresco.

Fizeram-se algumas tentativas para o fresco...

Figura 68 - Maquete



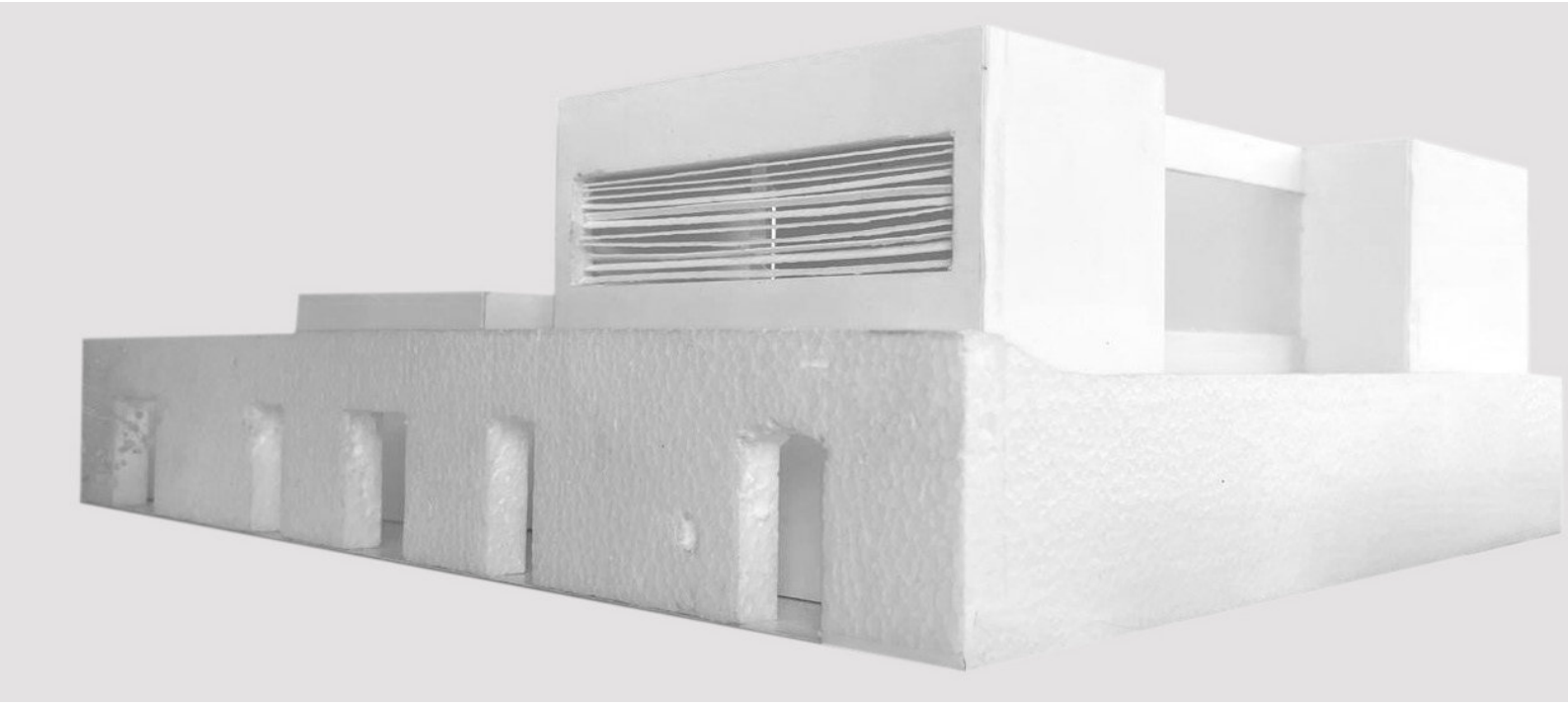
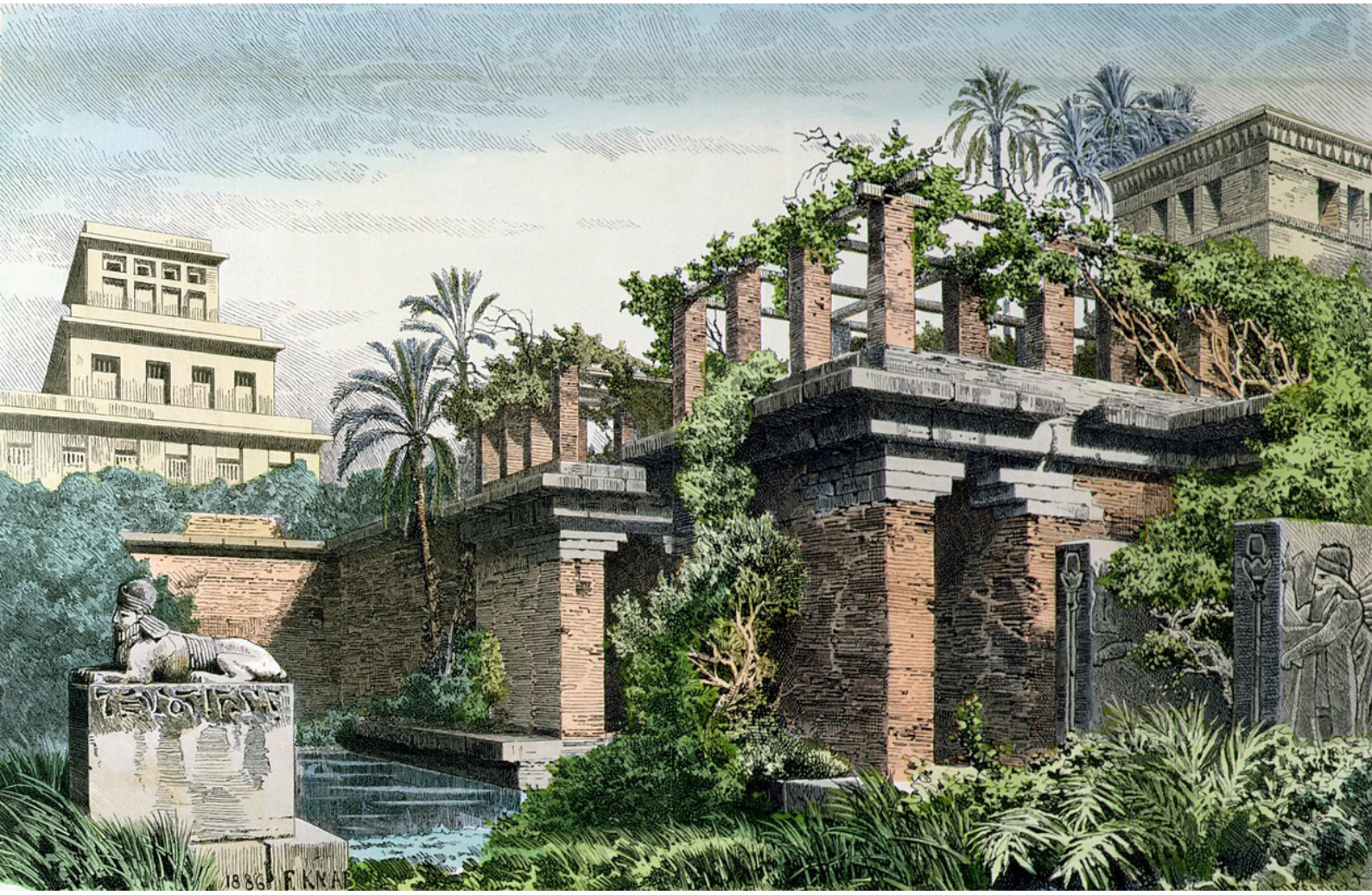


Figura 69 - Maquete

Ainda não se chegou lá...

Existem problemas de proporções nos espaços. O terraço é árido demais. O fresco para o café é pequeno demais. Há demasiados materiais...
É preciso procurar o que é essencial!

Figura 70 - Jardins suspensos da Babilónia, 600 A.C. © Ferdinand Knab



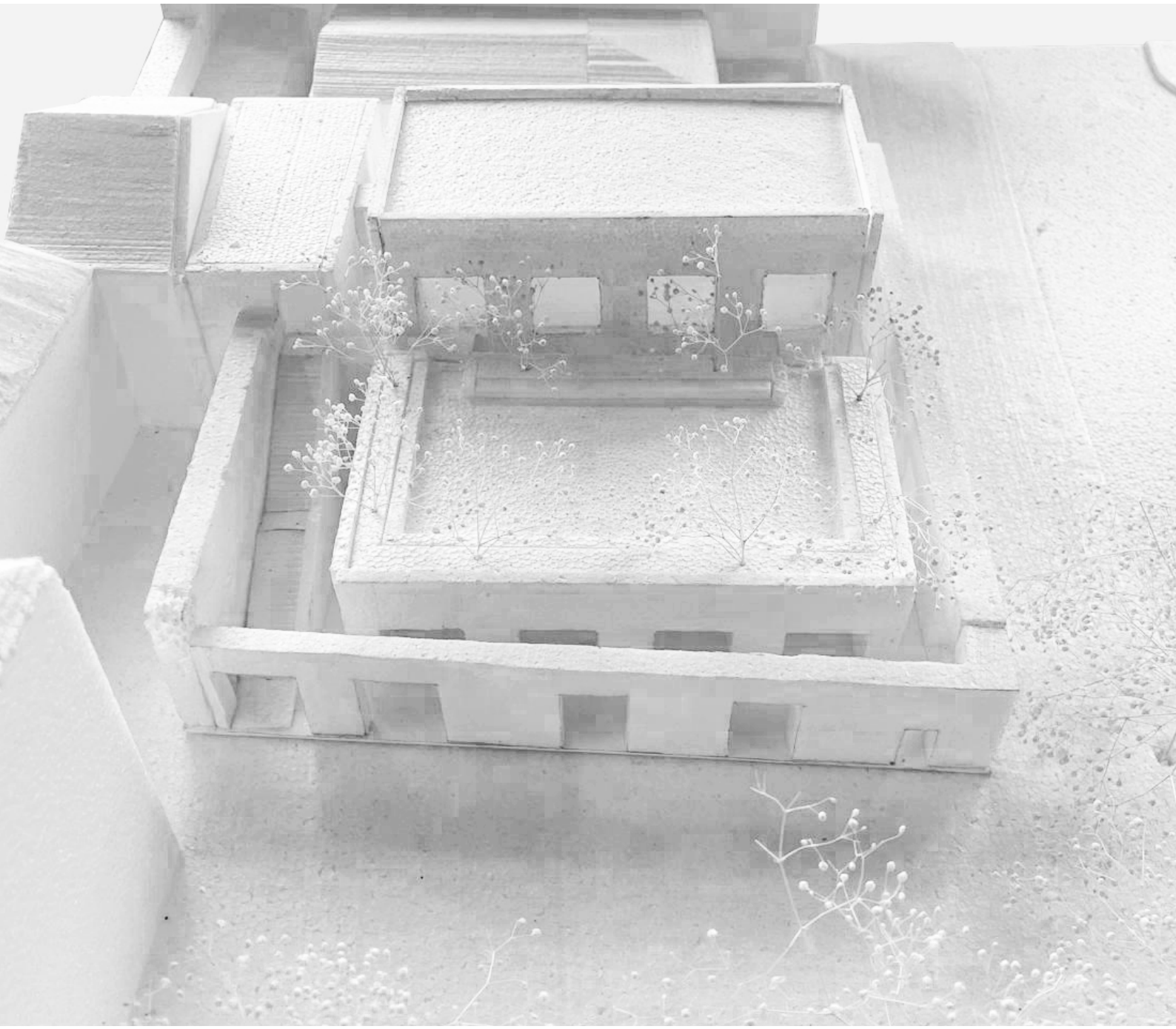


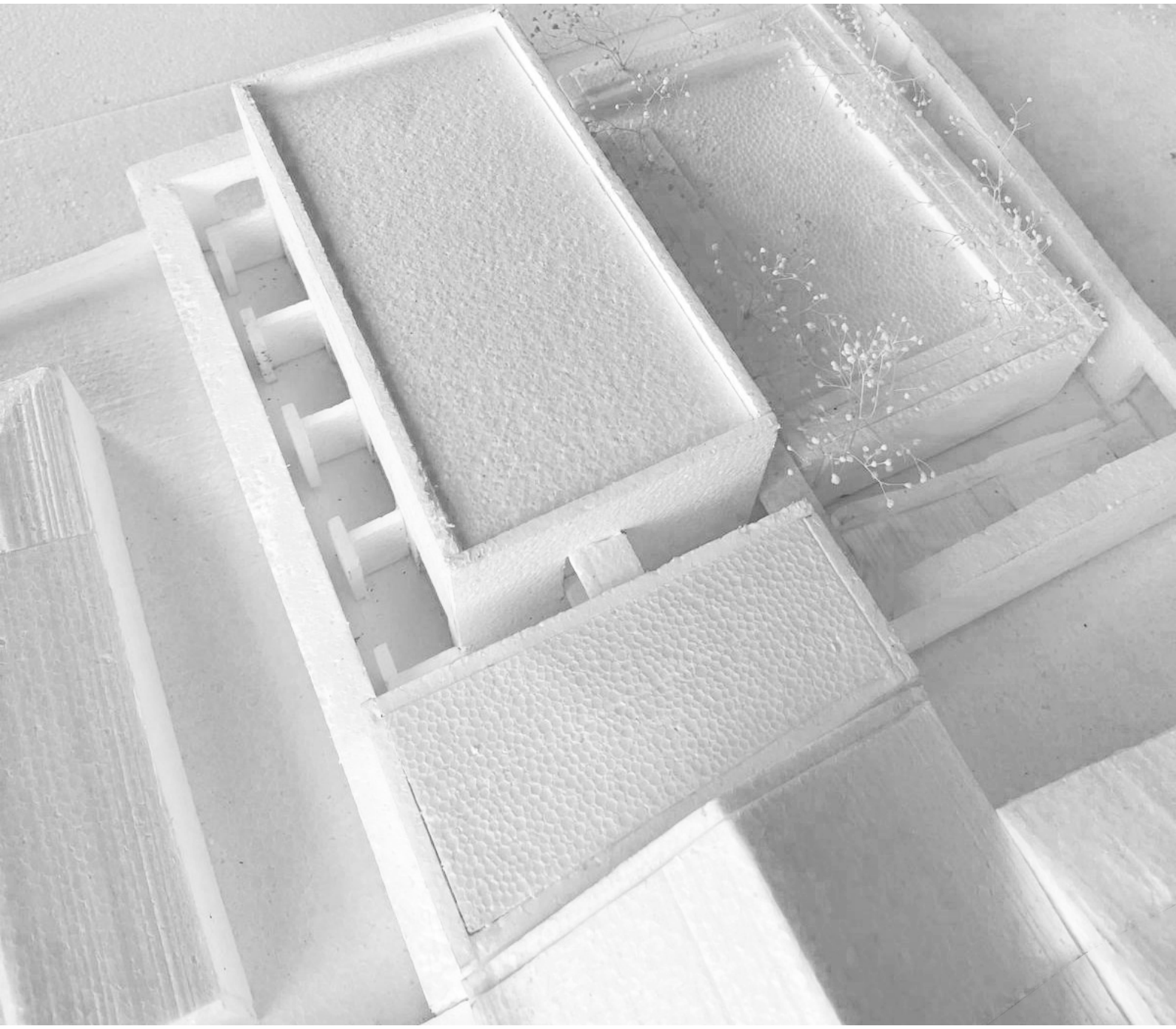
Figura 71 - Maquete

Isto!...

- O terraço tem árvores que oferecem sombra e, desta vez, as paredes são suficientemente espessas para integrar e suportar terra.
- As paredes têm finalmente uma espessura digna de serem chamadas de betão-taipa.
- Já não existem grandes vãos horizontais, algo que o betão-taipa nunca permitiu.
- A escada, a casa de banho, o elevador e os serviços do café pertencem ao muro - estão contidos nele.
- O café, as oficinas, o salão e o terraço são objetos soltos do muro, como uma cidade medieval solta da muralha que a delimita (regresso à primeira ideia de todas).

O salão agora está debaixo do terraço, e cada oficina possui um pequeno pátio.

Figura 72 - Maquete



O café estava demasiado interior, tinha uma relação abrupta com o terraço.
Era preciso criar um espaço intermédio entre o café e o terraço e, assim, criou-se uma esplanada exterior com um fresco de madeira.

Figura 73 - Maquete



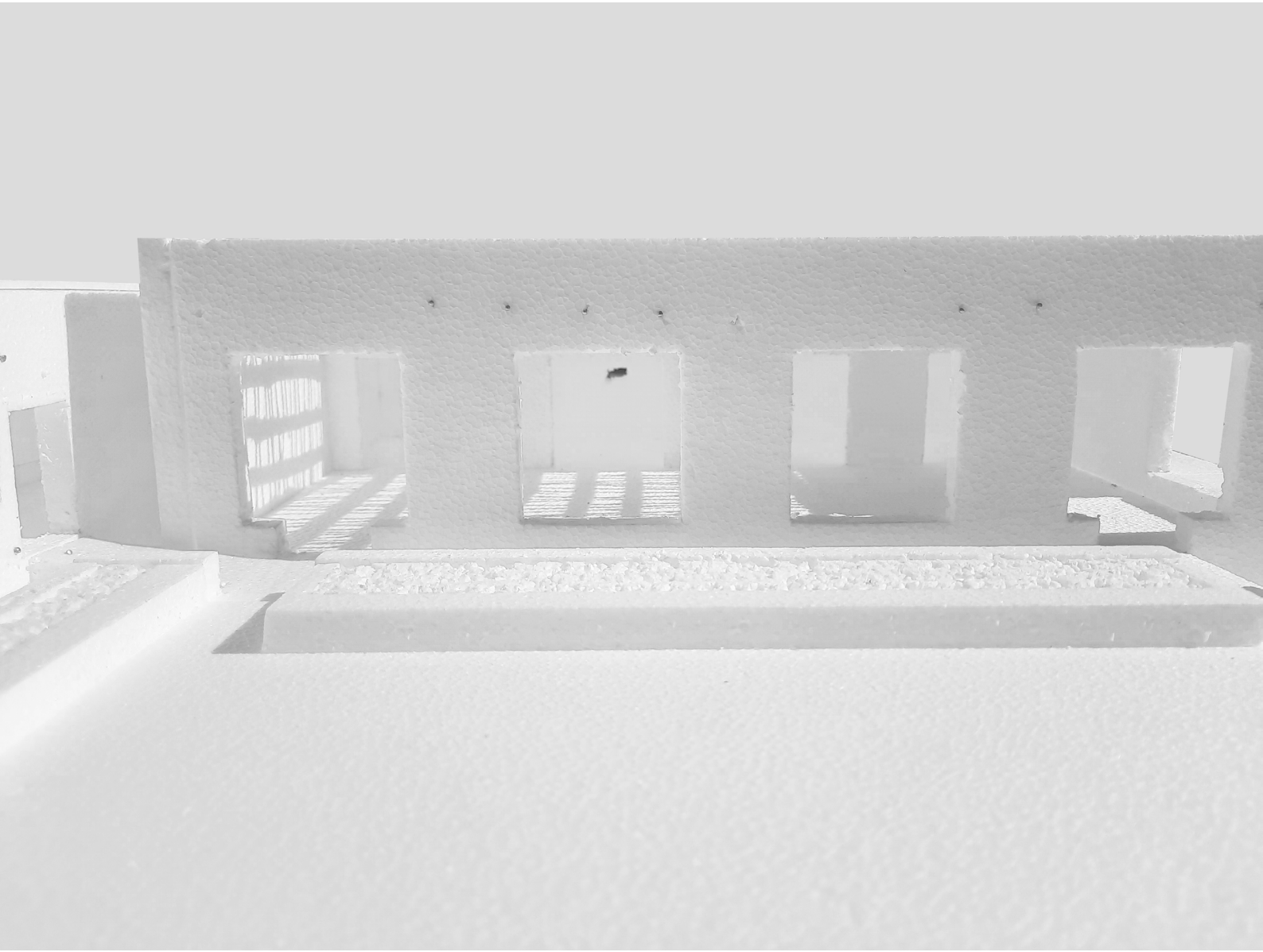


Figura 74 - Maquete

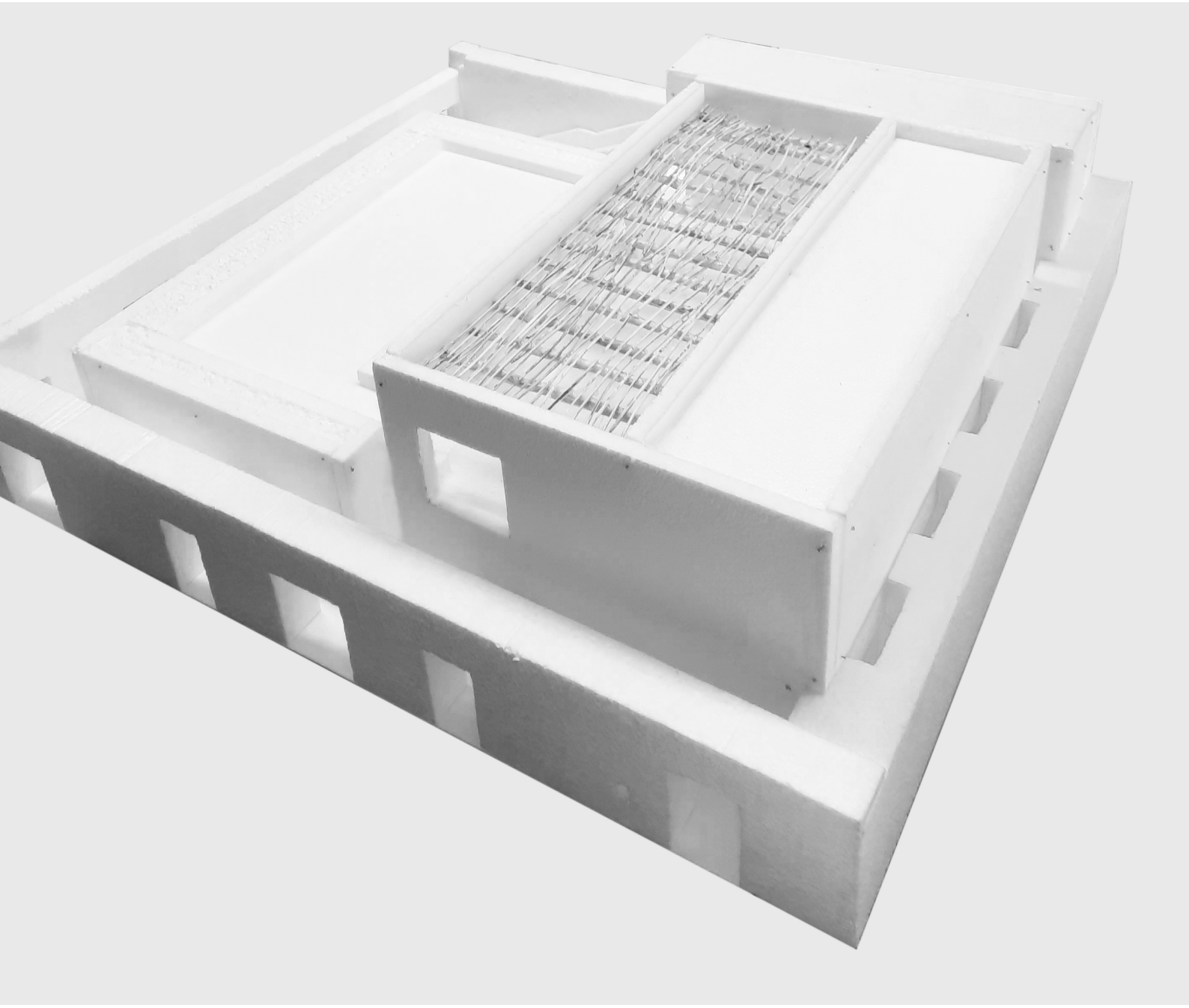
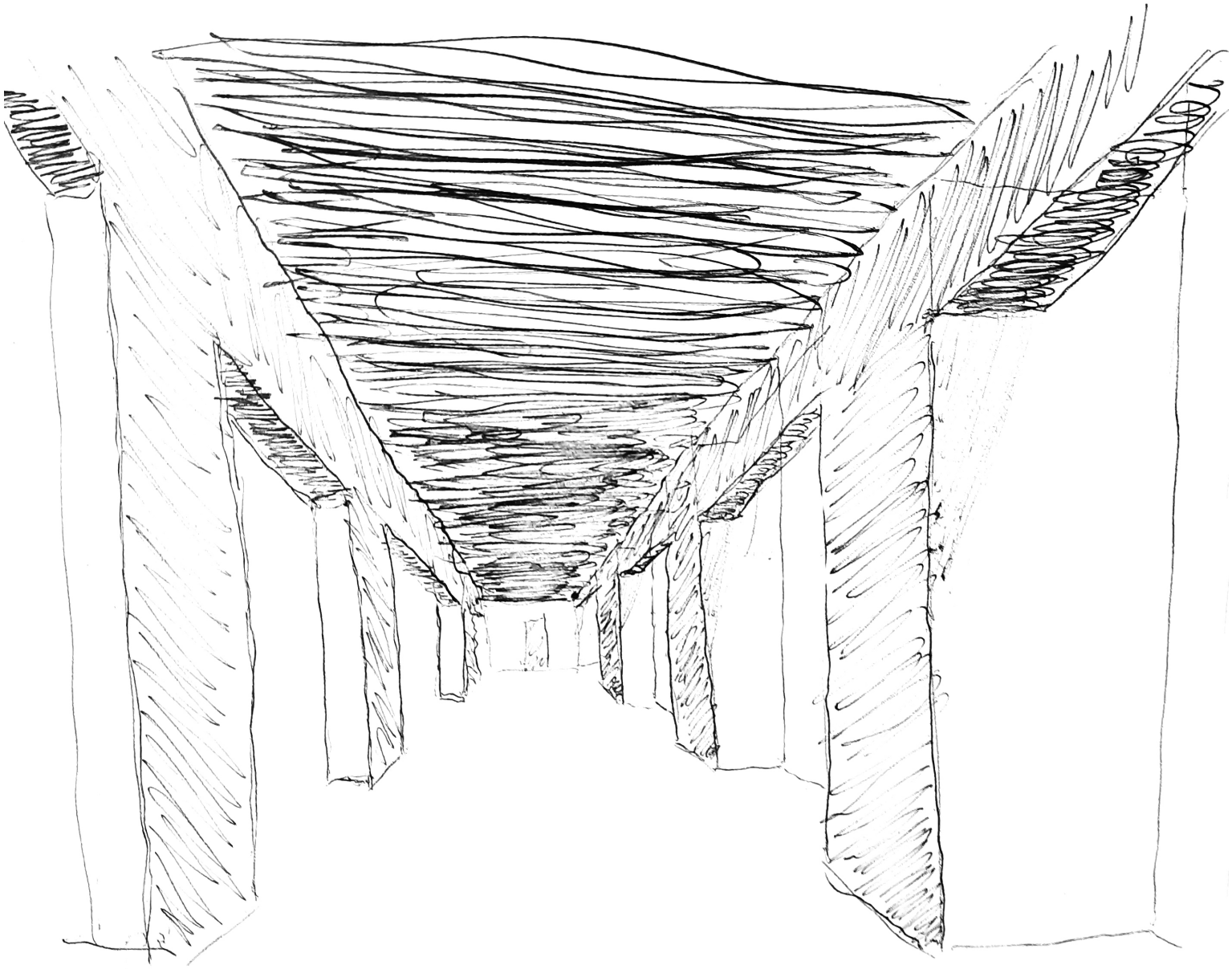


Figura 75 - Maquete

Talvez a relação com o muro existente fosse mais franca se o salão estivesse mais relacionado com a antiga entrada do cinema. Por isso, retiraram-se os pátios e as oficinas agora estão debaixo do terraço.

Existe uma entrada principal para o salão ligada ao muro através de uma espécie de contrafortes que deixam passar luz zenital.

Figura 76 - Esquiço



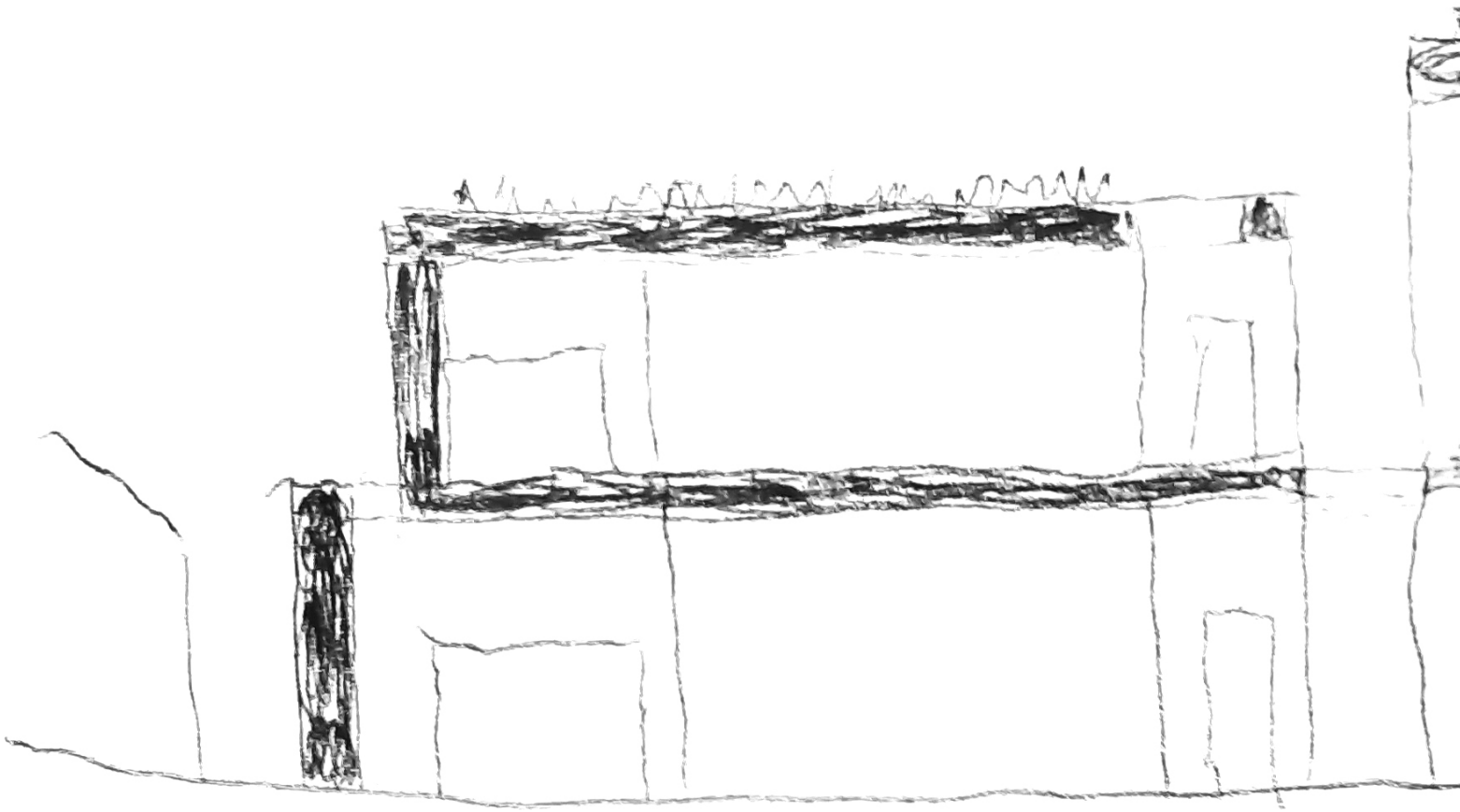
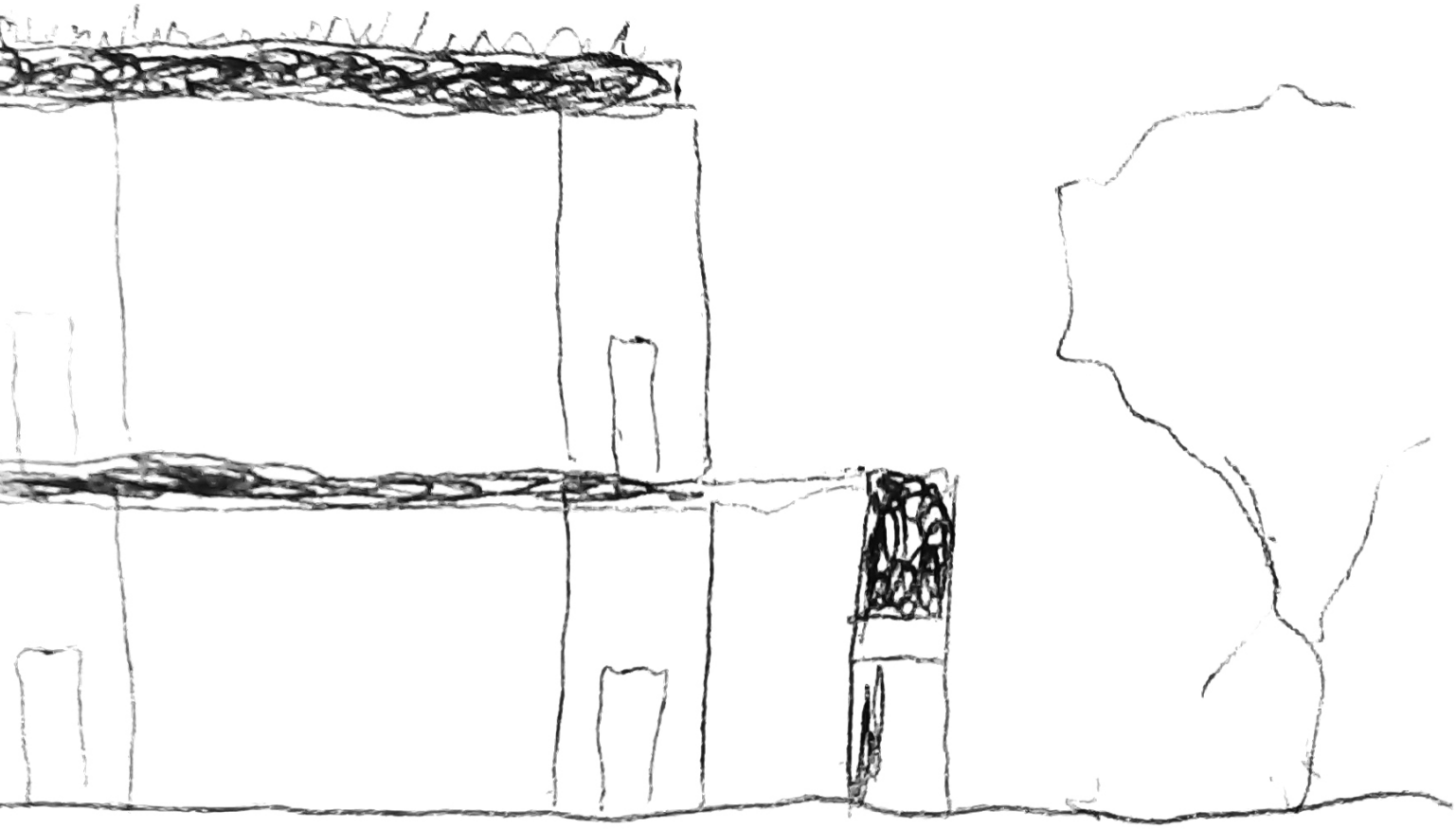


Figura 77 - Esquiço

As árvores no terraço crianvam e enfatizavam um perímetro, para além de serem demasiado pesadas para a cobertura.



Agora, existe um espaço coberto, uma espécie de mezanino do largo e da avenida, criando assim uma maior relação com eles.

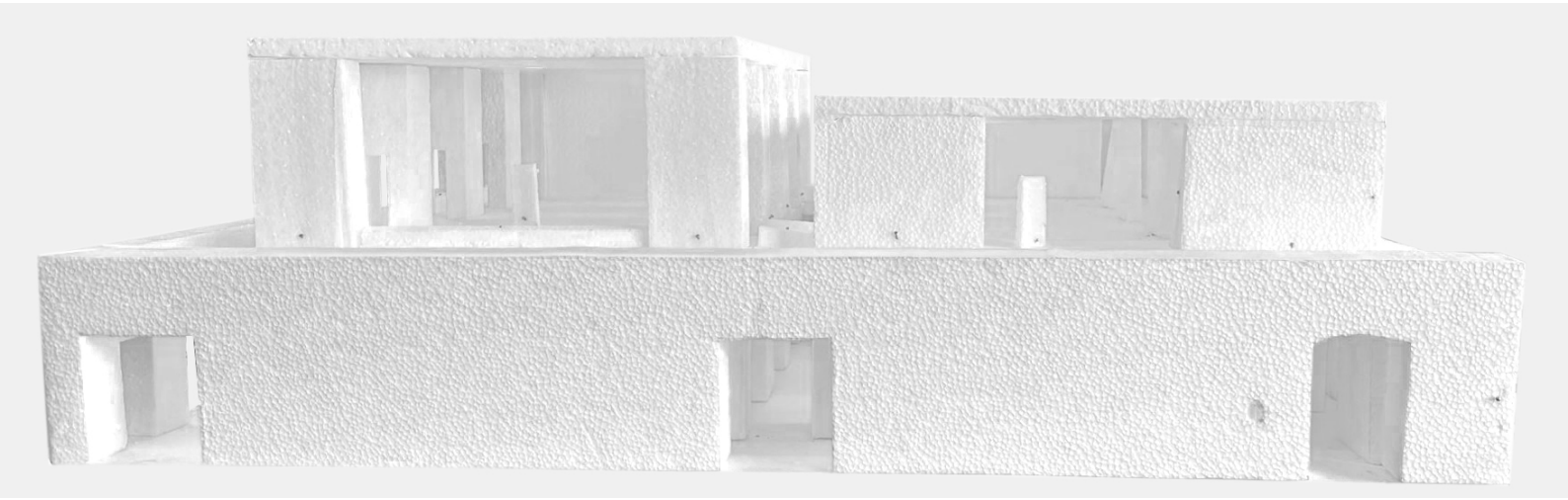


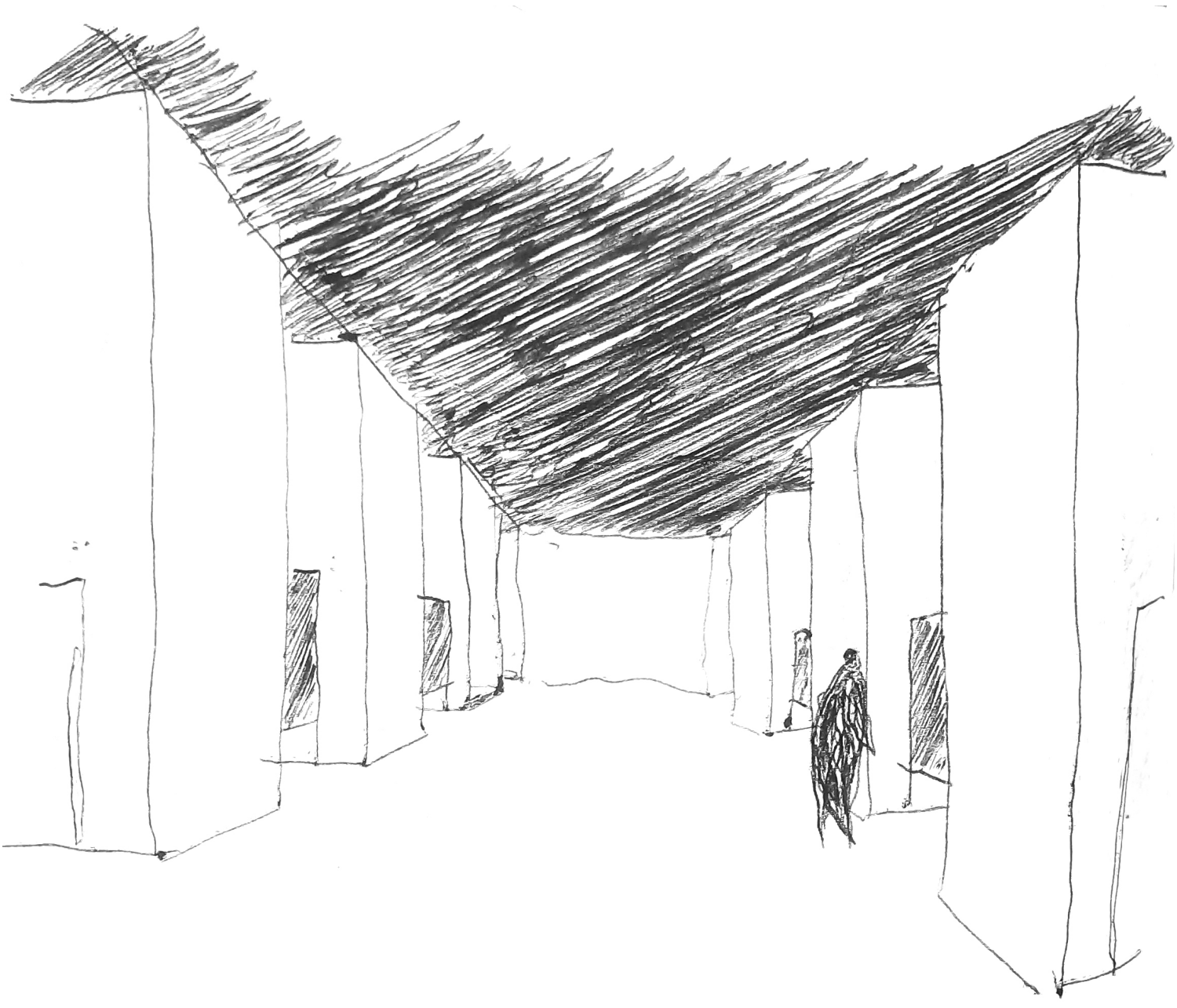
Figura 78 - Maquete

De modo a que o projeto estivesse mais ligado à história e ao exterior, procurou-se que estas grandes massas em betão-taipa não formassem vãos, mas grandes pilares que criam passagens entre si, cobertos por uma "tampa".

Para enfatizar a grande espessura dos pilares, eles são "escavados" com passagens à escala humana, de modo a haver uma maior relação entre o espaço e o Homem.

Todos os espaços também foram projetados com a unidade de medida do pé romano (trinta centímetros), sendo o dobro disso a largura de um humano. A relação entre o espaço e o Homem é inseparável.

Figura 79 - Esquiço



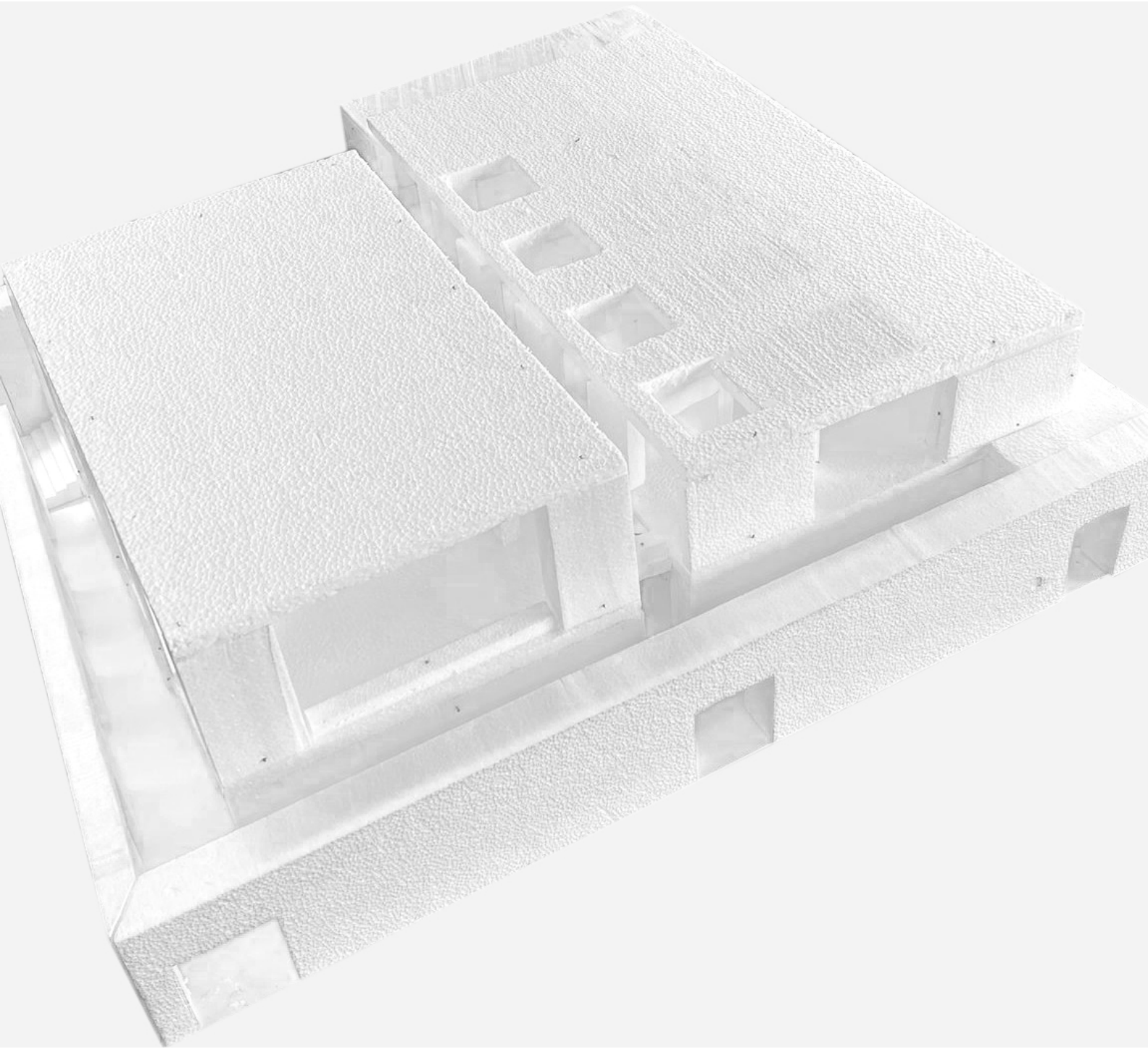
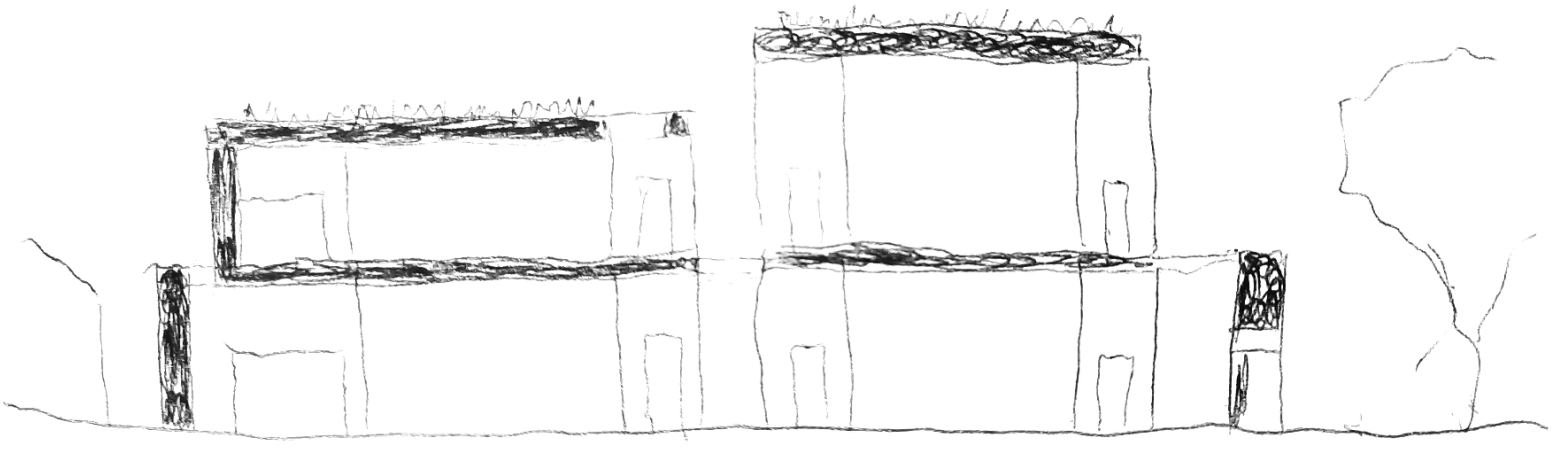


Figura 80 - Maquete

O fresco em madeira tornava o interior do café muito pequeno. Por isso, aumentou-se o espaço interior, preservando, ainda assim, um espaço exterior intermédio com luz zenital e que funciona como passagem entre os dois volumes.

Também se criaram coberturas verdes, de modo a ter uma relação mais franca com o redor - o largo e o jardim da avenida arborizadas.

Figura 81 - Esquiço



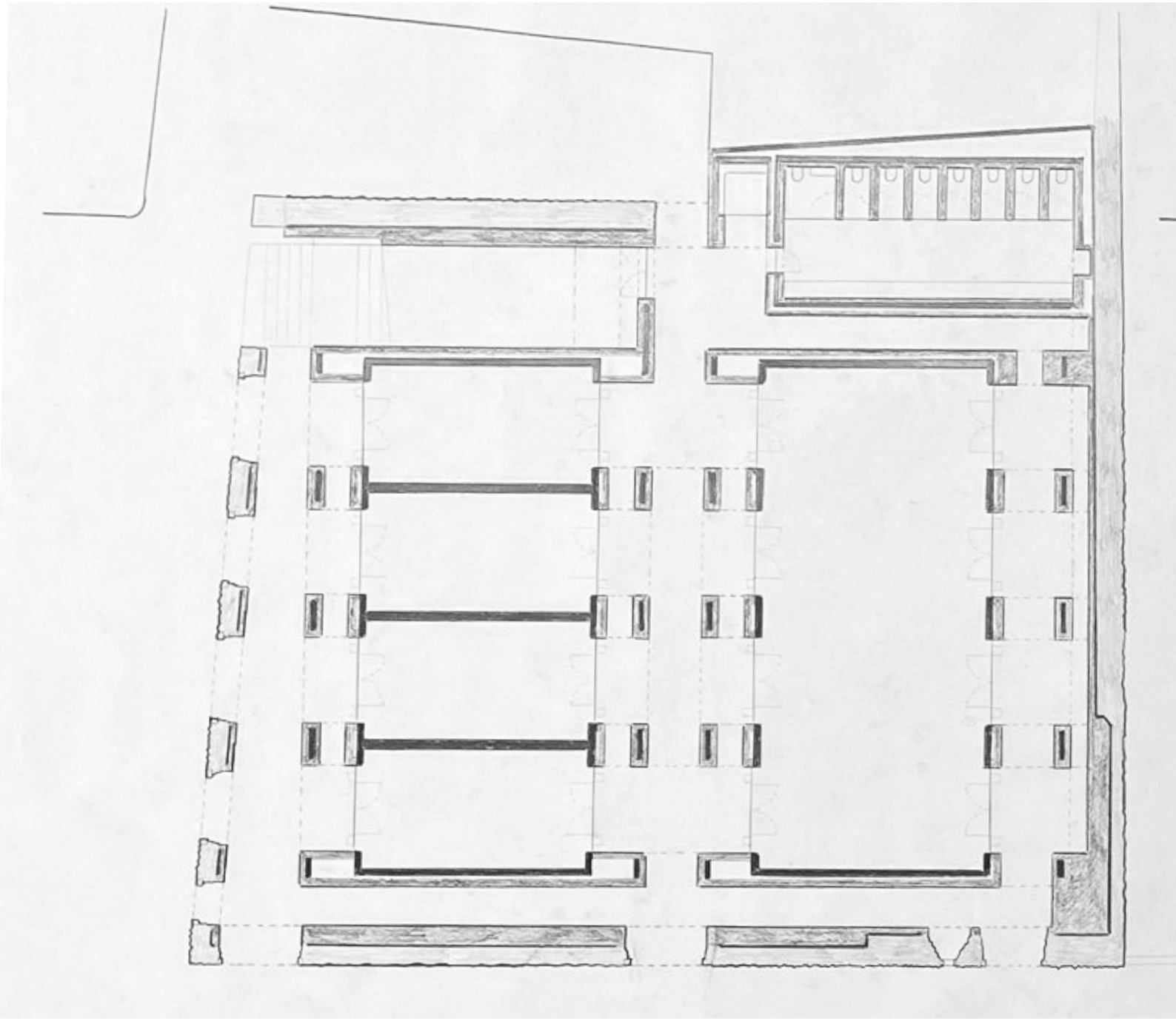
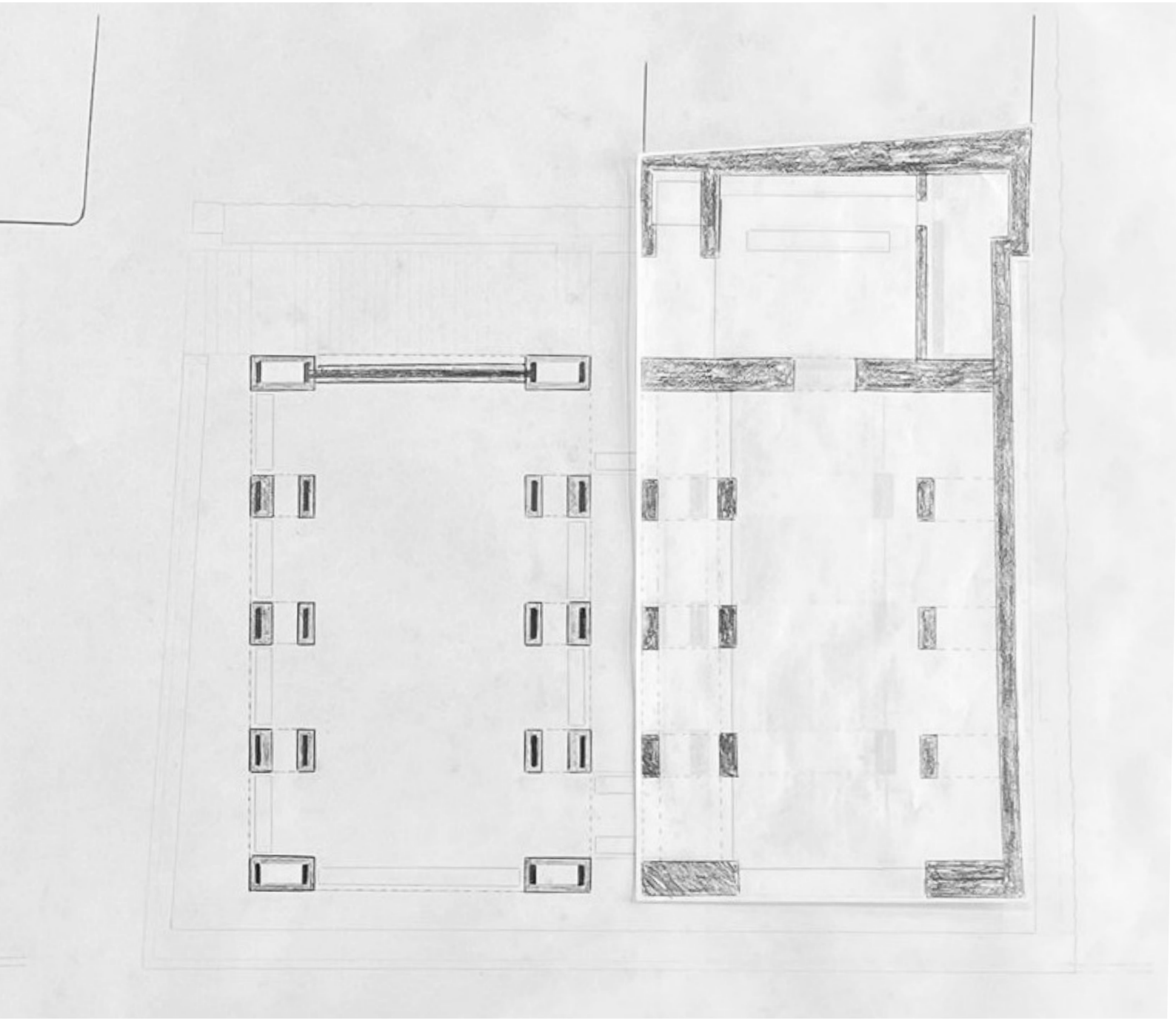


Figura 82 - Planta rés-do-chão e piso 1

Por ser impossível construir uma estrutura em betão-taipa numa zona sísmica, o projeto teve de se adaptar a essa condição. Manteve-se a aparência do betão-taipa, enquanto interiormente existe uma estrutura em betão armado (cinzento-escuro, nas plantas). Os interiores são isolados através de uma caixa de ar (branco, nas plantas).
No salão e nas oficinas, as paredes estruturais são aparentes, enfatizando a diferença entre o interior e exterior. No café e na casa de banho, o betão-taipa continua como elemento de revestimento, de modo a que a presença do exterior seja mais forte nesses espaços.



A ordem que existe em todo o projeto exige que os vãos existentes desordenados do muro estejam de acordo com essa ideia, de modo a enfatizar a relação entre o muro e o projeto. Por isso, taparam-se vãos do muro, abrindo novos.
Assim, evocou-se a questão: Será que foi o novo espaço que se adaptou aos vãos existentes ou foram os vãos existentes que se adaptaram ao novo espaço? E essa ambiguidade cria uma maior relação entre o todo.



Figura 83 - Esquiço

Finalmente conseguiu-se criar uma escada mais urbana, que pertence efetivamente ao largo, sendo o elemento que dá acesso ao seu "mezanino" coberto.
Deste modo também se deu mais importância ao cunhal do antigo convento.



Figura 84 - Betão liso - paredes interiores do salão e oficinas



Figura 85 - Betão-taipa - paredes exteriores



Figura 86 - Madeira Pinho - caixilhos e portas

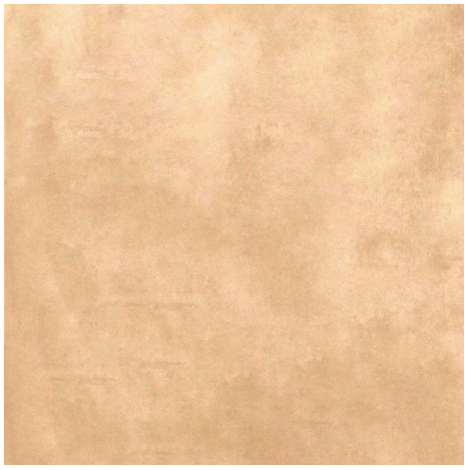


Figura 87 - Betão afagado



Figura 88 - Betão poroso - pavimento exterior do piso 1



Figura 89 - Saibro - pavimento exterior do rés-do--chão

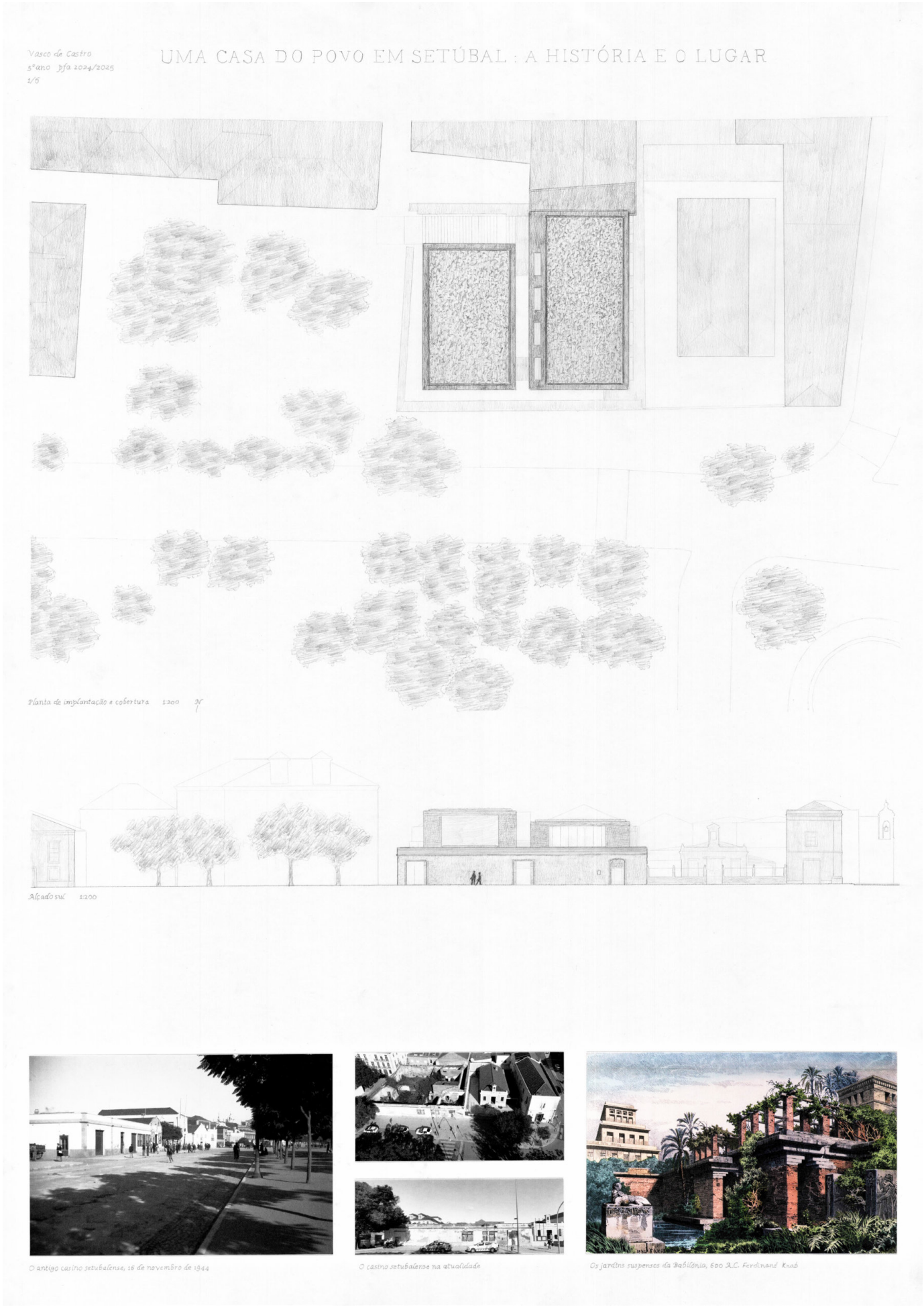


Figura 90 - Painel 1

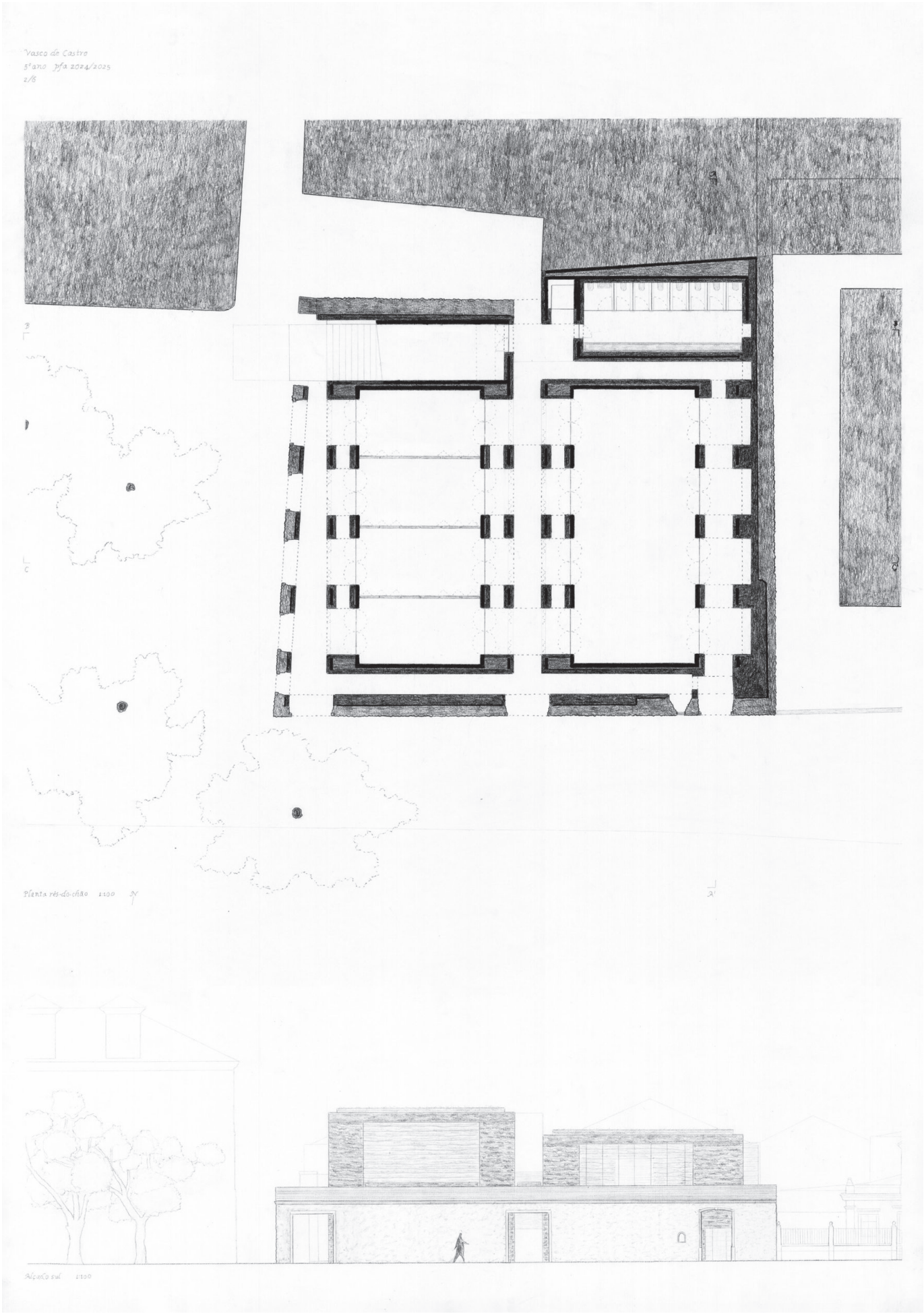


Figura 91 - Painel 2

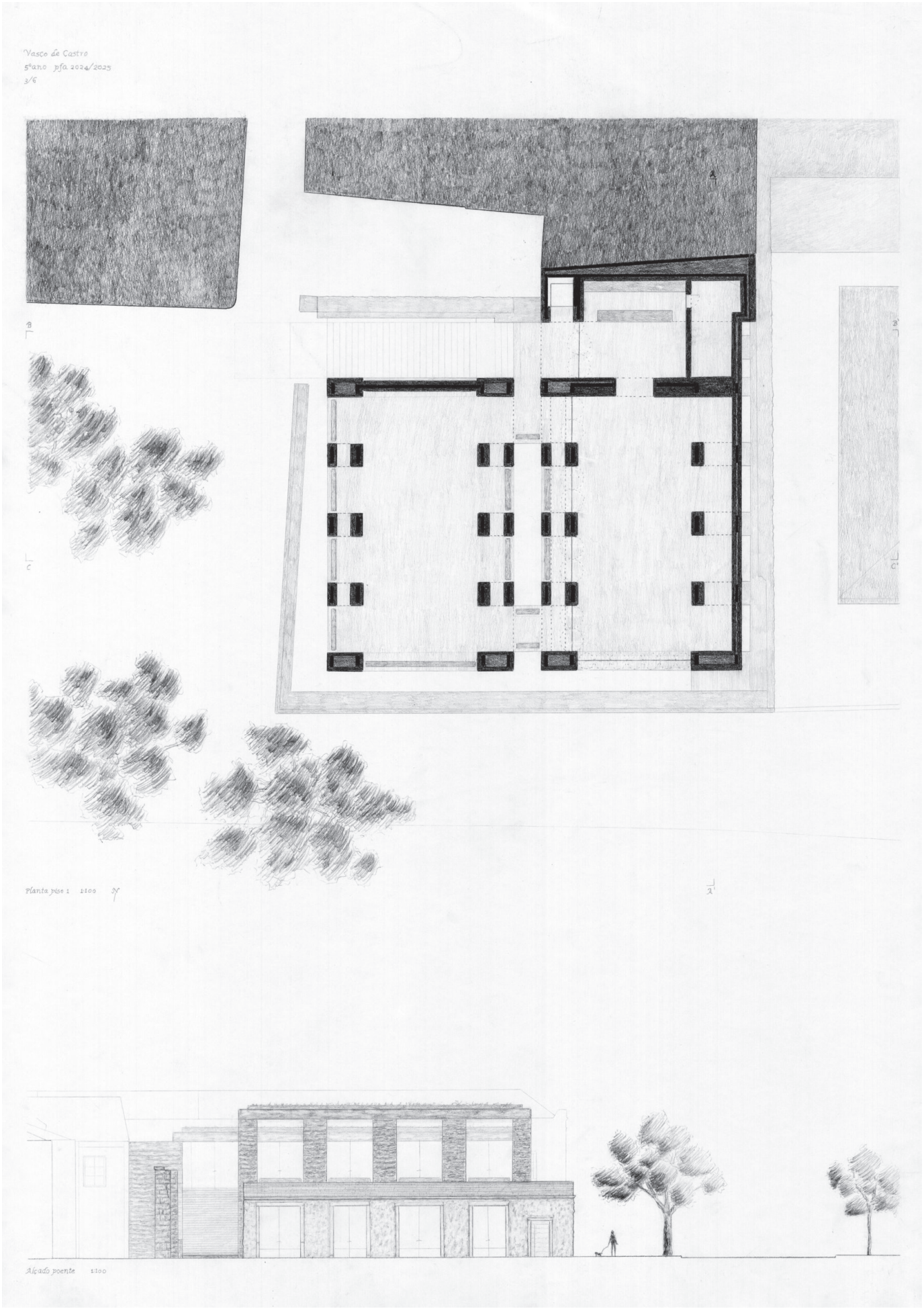


Figura 92 - Painel 3

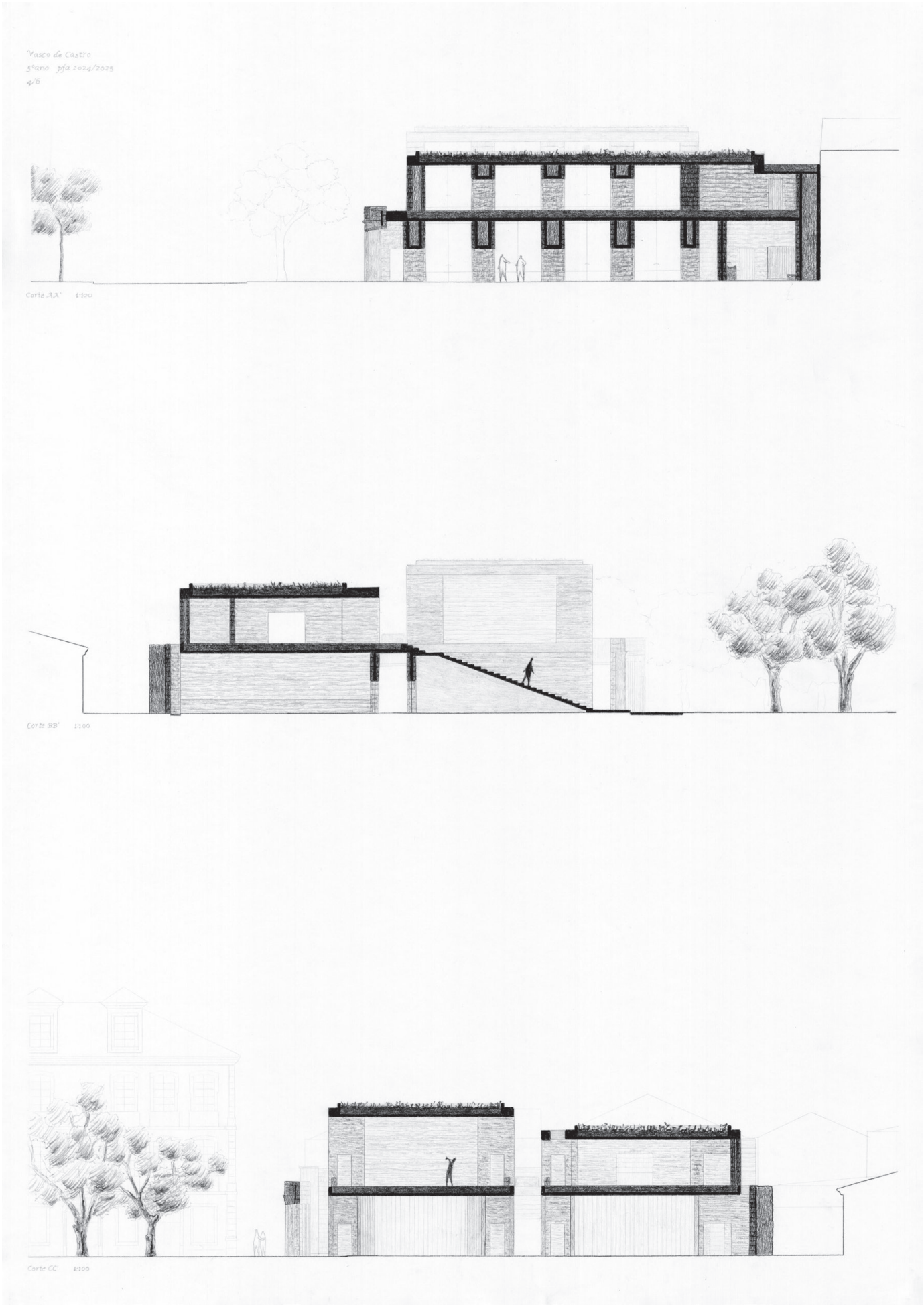


Figura 93 - Painel 4



Figura 94 - Painel 5 e 6



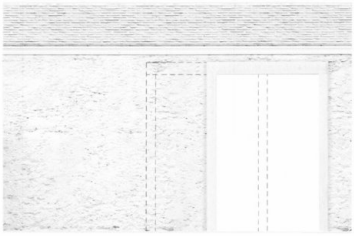


Figura 1
A cidade de Setúbal, no centro. Google Earth, 2025. Edição do autor.

Figura 2
A cidade de Setúbal atual com a sobreposição da muralha medieval (branco) e seiscentista (cinzento-escuro). Google Earth, 2025. Edição do autor.

Figura 3
Primeira muralha da cidade de Setúbal, construída entre 1325 e 1357. Disponível em: https://kantophotomatico.blogspot.com/2017/05/muralha-medieval-de-setubal.html [Consultado a 24/10/25]

Figura 4
A muralha medieval na atualidade. Google Earth, 2025. Edição do autor.

Figura 5
Forte de São Filipe na atualidade, construído em 1582. Fotografia do Município de Setúbal. Disponível em: https://lisboasecreta.co/fr/guide-attractions-a-setubal/ [Consultado a 24/10/25]

Figura 6
Segunda muralha da cidade de Setúbal, construída no século XVII. Adaptado de MACEDO, I. (2015). *DA TRAÇA DE TERZI AO PLANO AGUIAR: QUATRO SÉCULOS DE ESTRATÉGIA URBANA*. Biblioteca Digital da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em: https://ler.letras.up.pt/site/geral.aspx?id=3&tit=Lista%20de%20assuntos&tp=5&as=Desenvolvimento%20urbano,%20Set%C3%BAbal%20(Portugal)&ida=6115 [Consultado a 26/10/2025]

Figura 7
A cidade de Setúbal atual com a sobreposição da muralha medieval (branco) e seiscentista (cinzento-escuro). Google Earth, 2025. Edição do autor.

Figura 8
Vista sobre a cidade de Setúbal, 1669, Pier Maria Baldi. Disponível em: https://de.wikipedia.org/wiki/1669#/media/Datei:Set%C3%BAbal1669.jpg [Consultado a 24/10/25]

Figura 9
Planta da cidade de Setúbal com a avenida Luísa Todi, 1900. Disponível em: https://www.flickr.com/photos/biblarte/33911372888/in/photostream/ [Consultado a 24/10/25]

Figura 10
Avenida Luísa Todi, século XX. Fotografia de Américo Ribeiro. Disponível em: https://museus.mun-setubal.pt/10353/casabocage [Consultado a 24/10/25]

Figura 11
Avenida Luísa Todi, século XX. Fotografia de Américo Ribeiro. Disponível em: https://museus.mun-setubal.pt/10353/casabocage [Consultado a 24/10/25]

Figura 12
Doca de Depeult, 1933. Disponível em: https://www.portodesetubal.pt/sesimbra/pagina/2/historia [Consultado a 24/10/25]

Figura 13
Planta para as obras do Porto de Setúbal, século XX. Disponível em: https://portosdeportugal.pt/detail.php?nID=6202 [Consultado a 24/10/25]

Figura 14
Porto de Setúbal, século XX. Disponível em: https://restosdecoleccao.blogspot.com/2014/08/porto-de-setubal-1.html [Consultado a 24/10/25]

Figura 15
Porto de Setúbal, século XX. Disponível em: https://www.portodesetubal.pt/sesimbra/pagina/2/historia [Consultado a 24/10/25]

Figura 16
Panteão Romano, século II A.C. Fotografia de lysander07. Disponível em: https://www.flickr.com/photos/lysander07/5658436995/ [Consultado a 24/10/25]

Figura 17
Catedral Metropolitana de Brasília, Oscar Niemeyer, 1970. Fotografia de flickr Augusto Areal. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/01-14553/classicos-da-arquitetura-catedral-de-brasilia-oscar-niemeyer/14553_15259?next_project=no [Consultado a 24/10/25]

Figura 18
Processo de fabrico de cimento. Disponível em: https://www.secil.pt/pt/produtos/cimento/processo-de-fabrico-cimento [Consultado a 24/10/25]

Figura 19
Fábrica de cimento da Secil em Outão, Setúbal, século XX. Disponível em: https://restosdecoleccao.blogspot.com/2015/01/fabrica-de-cimento-secil.html [Consultado a 24/10/25]

Figura 20
Fábrica de cimento da Secil, em Outão, século XXI. Disponível em: https://www.portodesetubal.pt/setubal/pagina/53/terminal-secil [Consultado a 24/10/25]

Figura 21
Planta para as obras do Porto de Setúbal, século XX. Disponível em: https://portosdeportugal.pt/detail.php?nID=6202 [Consultado a 24/10/25]

Figura 22
Diferença entre a zona histórica e a nova zona ribeirinha com construções em betão. Fotografia do autor.

Figura 23
Diferença entre a zona histórica e a nova zona ribeirinha com construções em betão. Fotografia do autor.

Figura 24
Local de intervenção (vermelho). Google Earth, 2025. Edição do autor.

Figura 25
Local de intervenção. Fotografia do autor.

Figura 26
Local de intervenção na antiga igreja do Carmo (ponto vermelho mais perto do rio, no centro). Adaptado de MACEDO, I. (2015). *DA TRAÇA DE TERZI AO PLANO AGUIAR: QUATRO SÉCULOS DE ESTRATÉGIA URBANA*. Biblioteca Digital da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em: https://ler.letras.up.pt/site/geral.aspx?id=3&tit=Lista%20de%20assuntos&tp=5&as=Desenvolvimento%20urbano,%20Set%C3%BAbal%20(Portugal)&ida=6115 [Consultado a 26/10/2025]

Figura 27
Local de intervenção. Uma das suas fachadas murada está voltada para a avenida Luísa Todi e outra para o largo do Carmo. Fotografia do autor.

Figura 28
Residência Monte Carmelo. Fotografia do autor.

Figura 29
Hipótese de organização do Convento de Nossa Senhora do Carmo, DIV 1 – cozinha e armazém; DIV 2 – refeitório; DIV 3 – Acesso à Igreja; DIV 4 – Biblioteca; DIV 5 – Sala do Capítulo; E1 – Escadaria. Adaptado de NETO, J. L. P. S. G. (2010). *A Idade do Ouro Branco: o contributo da arqueologia pós-medieval para o conhecimento de Setúbal, uma cidade portuária portuguesa*. [Dissertação, Universidade de Salamanca.] Repositório Aberto da Universidade de Salamanca. Disponível em: https://gredos.usal.es/handle/10366/83140?locale-attribute=pt_BR [Consultado a 26/10/2025]

Figura 30
Antiga escola Conde de Ferreira, no meio. Fotografia do autor

Créditos de Imagem

Figura 31
Casino Setubalense, 1944. Fotografia de Américo Ribeiro
PT/AFAMR/FAR/NTR/08514, Coleção Américo Ribeiro | Arquivo Fotográfico Américo Ribeiro
DCDJ | DICUL | Câmara Municipal de Setúbal

Figura 32
Casino Setubalense (segundo plano, à esquerda) e a avenida Luísa Todi, 1956. Fotografia de Américo Ribeiro
PT/AFAMR/FAR/NTR/07420, Coleção Américo Ribeiro | Arquivo Fotográfico Américo Ribeiro
DCDJ | DICUL | Câmara Municipal de Setúbal

Figura 33
Fachada Sul do antigo cinema. Fotografia do autor.

Figura 34
Traseiras e fachada poente do antigo cinema. Fotografia do autor.

Figura 35
Entrada principal e bilheteira do antigo cinema. Fotografia do autor.

Figura 36
Cunhal do antigo Convento da Nossa Senhora do Carmo. Fotografia do autor.

Figura 37
Interior do antigo cinema. Parede em alvenaria mista. Fotografia do autor.

Figura 38
Estado atual do interior do antigo cinema. Fotografia do autor.

Figura 39
Átrio do antigo cinema. Fotografia do autor.

Figura 40
Corredor para a sala de cinema. Fotografia do autor.

Figura 41
Planta de implantação e alçado sul do local de intervenção. Desenho do autor.

Figura 42
Alçado sul e nascente do local de intervenção. Desenho do autor.

Figura 43
Alçado nascente do local de intervenção. Desenho do autor.

Figura 44
Casa do Povo de Vizela, século XX. Disponível em: https://casapovovizela.blogs.sapo.pt/

Figura 45
Mensário das Casas do Povo nº12, pág.10 e 11. Biblioteca Nacional de Portugal [Consultado a 30/10/2025]

Figura 46
Maison du People, de Victor Horta, em Bruxelas, final do século XIX. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Maison_du_Peuple,_Brussels#/media/File:Maison_du_Peuple_of_the_P.O.B._(Belgian_Workers_Party)_(destroyed,_Brussels),_exterior_3_(cropped).jpg [Consultado a 24/10/25]

Figura 47
Maison du People, de Victor Horta, em Bruxelas, final do século XIX. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Maison_du_Peuple,_Brussels#/media/File:Maison_du_Peuple_of_the_P.O.B._(Belgian_Workers_Party)_(destroyed,_Brussels),_theatre_hall.jpg [Consultado a 24/10/25]

Figura 48
Local de intervenção. Fotografia do autor.

Figura 49
Casa em Paros, Aurelio Galfetti, Paros, Grécia, 1993-2003. Fotografia de zircublu. Disponível em: https://www.flickr.com/photos/zircublu/4086308243/ [Consultado a 24/10/25]

Figura 50
Esquiço. Desenho do autor.

Figura 51
Esquiço. Desenho do autor.

Figura 52
Esquiço. Desenho do autor.

Figura 53
Esquiço. Desenho do autor.

Figura 54
Esquiço. Desenho do autor.

Figura 55
Esquiço. Desenho do autor.

Figura 56
Maquetes. Fotografia do autor.

Figura 57
Maquete. Fotografia do autor.

Figura 58
Maquete. Fotografia do autor.

Figura 59
Esquiço. Desenho do autor.

Figura 60
Esquiço. Desenho do autor.

Figura 61
Maquete. Fotografia do autor.

Figura 62
Maquete. Fotografia do autor.

Figura 63
Esquiço. Desenho do autor.

Figura 64
Colagem. Desenho do autor.

Figura 65
Esquiço. Desenho do autor.

Figura 66
Planta do rés-do-chão. Desenho do autor.

Figura 67
Esquiço. Desenho do autor.

Figura 68
Maquete. Fotografia do autor.

Figura 69
Maquete. Fotografia do autor.

Figura 70
Jardins suspensos da Babilónia, 600 A.C. Desenho de Ferdinand Knab. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/Hanging_Gardens_of_Babylon_by_Ferdinand_Knab_%281886%29.png [Consultado a 24/10/25]

Figura 71
Maquete. Fotografia do autor.

Figura 72
Maquete. Fotografia do autor.

Figura 73
Maquete. Fotografia do autor.

Figura 74
Maquete. Fotografia do autor.

Figura 75
Maquete. Fotografia do autor.

Figura 76
Esquiço. Desenho do autor.

Figura 77
Esquiço. Desenho do autor.

Figura 78
Maquete. Fotografia do autor.

Figura 79
Esquiço. Desenho do autor.

Figura 80
Maquete. Fotografia do autor.

Figura 81
Esquiço. Desenho do autor.

Figura 82
Planta rés-do-chão e piso 1. Desenho do autor.

Figura 83
Esquiço. Desenho do autor.

Figura 84
Betão liso - paredes interiores do salão e oficinas. Disponível em: https://www.freepik.com/free-photo/pale-wall-texture_1123789.htm#fromView=keyword&page=1&position=17&uuid=bf5e48cf-c6e4-4576-a106-7cce8b47de4c&query=Beige+concrete+wall+texture?log-in=google [Consultado a 24/10/25]

Figura 85
Betão-taipa - paredes exteriores. Fotografia do autor.

Figura 86
Madeira Pinho - caixilhos e portas. Disponível em: https://br.freepik.com/fotos-vetores-gratis/textura-perfeita-madeira-pinho/2

Figura 87
Betão afagado Fotografia do autor.

Figura 88
Betão poroso - pavimento exterior do piso 1. Disponível em: https://www.parablocos.com.br/piso-drenante [Consultado a 24/10/25]

Figura 89
Saibro - pavimento exterior do rés-do-chão. Disponível em: https://www.rgbstock.com.br/photo/mxWFpwK/Sujeira+textura+1 [Consultado a 24/10/25]

Figura 90
Painel 1

Figura 91
Painel 2

Figura 92
Painel 3

Figura 93
Painel 4

Figura 94
Painel 5 e 6

Figura 95
Casa Promise, Camilo Rebelo, 2021. Fotografia de Nuno Pinto. AMAG (2024). *Camilo Rebelo*. N. 4. [Consultado a 12/11/25]

Figura 96
Museu do Vinho do Porto, Camilo Rebelo. Fotografia de Nuno Pinto. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CIy_bTbMLLP/ [Consultado a 12/11/25]

Figura 97
Casa Promise, Camilo Rebelo, 2021. Fotografia de Nuno Pinto. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/1028287/casa-promise-camilo-rebelo/67e0c087f559c60187f039b3-casa-promise-camilo-rebelo-foto?next_project=no[Consultado a 12/11/25]

Figura 98
OVO, Camilo Rebelo, 2014. Fotografia de Office archive. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/1028287/casa-promise-camilo-rebelo/67e0c087f559c60187f039b3-casa-promise-camilo-rebelo-foto?next_project=no[Consultado a 12/11/25]

Figura 99
Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa, Camilo Rebelo e Tiago Pimentel, 2009. Fotografia de Office archive. Disponível em: https://www.publico.pt/2021/11/23/p3/noticia/camilo-rebelo-museu-arte-arqueologia-vale-coa-1986062[Consultado a 12/11/25]

Figura 100
Casa Promise, Camilo Rebelo, 2021. Fotografia de Nuno Pinto. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/1028287/casa-promise-camilo-rebelo/67e0c087f559c652674611b7-casa-promise-camilo-rebelo-foto?next_project=no[Consultado a 12/11/25]

Créditos de Imagem

Bibliografia

ALCÂNTARA, A. (2010). *A indústria conserveira e a evolução urbana de Setúbal (1854–1914)*. Musa: Museus, Arqueologia & Outros Patrimónios, nº 3, pp. 237–246. [Consultado a 26/10/2025]

ASSEMBLEIA DA REPÚBLICA. (2015). *XII LEGISLATURA*. Diário da Assembleia da República, n.º 144. [Consultado a 26/10/2025]

BRANCO, J. (1999). *Autoritarismo político e folclorização em Portugal: o mensário das Casas do Povo (1946–1971)*. Actas do VIII Congresso de Antropologia, pp. 29-42. [Consultado a 26/10/2025]

CÂMARA MUNICIPAL DE SETÚBAL. (2021). *Setúbal, uma baía aberta ao mundo – Retrato da economia no concelho*. Câmara Municipal de Setúbal, p. 44. [Consultado a 26/10/2025]

CRUZ, M. A. (1968). *A cidade de Setúbal*. Finisterra, vol. 3, n.º 6, pp. 5-33. [Consultado a 26/10/2025]

FARIA, C. (1981). *Novo Fenómeno Urbano: Aglomeração de Setúbal*. Assírio e Alvim. [Consultado a 26/10/2025]

JARAMILLO, J. (2011). *Casas do Povo, Casas dos Pescadores: A dimensão arquitetónica de um organismo para o desenvolvimento social*. [Dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.] Repositório Aberto da Universidade do Porto, pp. 37-41 [Consultado a 26/10/2025]

LOUREIRO, A. (1909). *Os Portos Marítimos de Portugal e Ilhas Adjacentes*. Imprensa Nacional, vol. 4. [Consultado a 26/10/2025]

MALDONADO, V. (2016). *Habitação social promovida pelas Casas do Povo, 1958–1972: O caso de Santo Estêvão do Arquitecto Vítor Figueiredo*. conquista social do território: Arquitetura e corporativismo no Estado Novo português, pp. 105-125. [Consultado a 26/10/2025]

NETO, J. L. P. S. G. (2010). *A Idade do Ouro Branco: o contributo da arqueologia pós-medieval para o conhecimento de Setúbal, uma cidade portuária portuguesa*. [Dissertação, Universidade de Salamanca.] Repositório Aberto da Universidade de Salamanca. [Consultado a 26/10/2025]

PIMENTEL, A. (1877). *Memória sobre a história e administração do município de Setúbal*. [Consultado a 26/10/2025]

PIMENTEL, A. (1992). *Memória sobre a história e administração do município de Setúbal*. 2.ª ed. [Consultado a 26/10/2025]

RODRIGUES, J. (2011). *Avenida Luísa Todi, do Rio à Cidade*. [Dissertação de mestrado, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.] Repositório Aberto da Universidade de Lisboa.[Consultado a 26/10/2025]

SOUSA, F. L. P. (1919-1932). *O terramoto do 1º de Novembro de 1755 em Portugal : e um estudo demográfico*. Vol.2. [Consultado a 26/10/2025]

SILVA, J. C. V. (1990). *Cidades e Vilas de Portugal*. [Consultado a 26/10/2025]

TOMÉ, M. M. J (2018). *Setúbal – Topologia e Tipologia Arquitectónica: Memória e Futuro da Imagem Urbana (Séculos XIV–XIX)*. [Consultado a 26/10/2025]

VALENTE, V. P. (1981). *Os conserveiros de Setúbal (1887–1901)*. Análise Social, vol. 17, n.º 67–68, pP. 615–678 [Consultado a 26/10/2025]

Webgrafia

Administração dos Portos de Setúbal e Sesimbra, SA. (s.d.) *Navegando pela História*. Disponível em: https://www.portodesetubal.pt/apss/pagina/2/historia [Consultado a 26/10/2025]

Câmara Municipal de Grândola. (s.d.). *Complexo Industrial Romano de Salga e Conserva de Peixe em Tróia na Lista Indicativa de Portugal ao Património Mundial*. Disponível em: https://www.cm-grandola.pt/noticia-73/complexo-industrial-romano-de-salga-e-conserva-de-peixe-em-troia-na-lista-indicativa-de-portugal-ao-patrimonio-mundial [Consultado a 26/10/2025]

Câmara Municipal de Setúbal. (2025, agosto). *História, numa página*. Disponível em: https://www.mun-setubal.pt/historia/ [Consultado a 26/10/2025]

Câmara Municipal de Setúbal. (2025, julho) *Forte de São Filipe*. Disponível em: https://www.mun-setubal.pt/forte-de-sao-filipe [Consultado a 26/10/2025]

Câmara Municipal de Setúbal. (2021, julho). *Mercado do Livramento*. Disponível em: https://www.mun-setubal.pt/mercado-do-livramento/ [Consultado a 26/10/2025]

Massachusetts Insitute of Technology. (2023). *MIT News*. Disponível em: https://news.mit.edu/2023/roman-concrete-durability-lime-casts-0106 [Consultado a 26/10/2025]

NACHI. (s.d.). *The History of Concrete*. Disponível em: https://www.nachi.org/history-of-concrete.htm [Consultado a 26/10/2025]

Ordem Terceira do Carmo da cidade de Setúbal. (s.d.). *Quem somos*. Disponível em: https://www.otcarmosetubal.org/quemsomos.php [Consultado a 26/10/2025]

O Setubalense. (2022). *Inauguração da Escola Conde de Ferreira*. Disponível em: https://osetubalense.com/opiniao/inauguracao-da-escola-conde-de-ferreira/ [Consultado a 26/10/2025]

Rethinking The Future. (s.d.). *Case Study: Maison Du Peuple by Victor Horta: An example of "Brusselization"*. Disponível em: https://www.re-thinkingthefuture.com/case-studies/a2338-case-study-maison-du-peuple-by-victor-horta-an-example-of-brusselization/ [Consultado a 26/10/2025]

Secil. (s.d.). *A história do Grupo Secil*. Disponível em: https://www.secil-group.com/pt/a-secil/quem-somos/a-historia [Consultado a 26/10/2025]

Secil. (s.d.). *O Processo de Fabrico do Cimento*. Disponível em: https://www.secil.pt/pt/produtos/cimento/processo-de-fabrico-cimento [Consultado a 26/10/2025]

União das Freguesias de Setúbal. (s.d.). *A Fábrica de Cimento da Secil*. Disponível em: https://www.uf-setubal.pt/sabados-com-historia/1257-a-fabrica-de-cimento-da-secil [Consultado a 26/10/2025]

União das Freguesias de Setúbal. (s.d.). *100 anos do Porto de Setúbal*. Disponível em: https://www.uf-setubal.pt/sabados-com-historia/1180-100-anos-do-porto-de-setubal [Consultado a 26/10/2025]

União das Freguesias de Setúbal. (s.d.). *O Cinema Casino Setubalense*. Disponível em: https://www.uf-setubal.pt/sabados-com-historia/1320-o-cinema-casino-setubalense [Consultado a 26/10/2025]

Apêndice

Entrevista ao Arquiteto Camilo Rebelo

Realizada pelo autor em setembro de 2025

1.
Camilo Rebelo pratica uma arquitetura difícil de definir ou de atribuir influências. As suas obras parecem aludir mais à natureza do que a construções humanas, integrando em vez de excluir. Este talvez seja um dos motivos pelos quais as suas obras despertam a sensação de terem nascido naquele lugar — como se sempre ali tivessem estado — e de que ali permanecerão por muito tempo.

1.1.
Sobre o seu livro OLIM, feito de reflexões, desenhos e imagens da sua arquitetura e fotografias das suas viagens, Nuno Faria afirma que: «não se fixa em nenhum tempo histórico».
É possível dizer o mesmo sobre a sua arquitetura?

CR: É uma pergunta difícil...mesmo difícil, porque olho para os projetos que fazemos e para as ideias, e acho que eles são completamente fora de tempo. Diria que são anacrónicos. Podiam ser obras dos anos sessenta ou setenta. Mas também olho para outros e vejo neles qualquer coisa de futuro. Ou seja, não sei muito bem a que tempo pertencem.... Por isso é que digo que é uma pergunta muito difícil, porque eu próprio olho e digo: "Isto parece uma espécie de reciclagem dos anos setenta. Mas olho para outros e vejo uma projeção".
Por exemplo, num dos projetos da Albânia, que é um disco com 140 metros de diâmetro - um círculo -, estava interessado em coisas muito contrárias. Ou seja, estava interessado na fortificação medieval, e no que é um perímetro definido com portas. E, ao mesmo tempo, comprámos uns livros da NASA e sobre o 2001 - Odisseia no Espaço, para perceber um bocadinho a lógica da nave: como é que se abrem janelas e pórticos numa nave...
E, por isso, anda qualquer coisa entre o objeto e qualquer coisa que é mesmo muito daquele lugar. E, em simultâneo, também se estudaram obras como a La Tourette, porque tem essa componente de pertencer a um lugar, mas ao mesmo tempo parecer que pousa e que vai levantar. Portanto, acho que é mesmo difícil responder a essa pergunta.

Houve um crítico italiano que, há dois anos, escreveu um pequeno artigo onde dizia que a nossa arquitetura é uma fusão entre o arcaico mais profundo, na raiz do seu pensamento, e uma certa modernidade reinventada. E eu percebo, porque este círculo (Albânia) tem exatamente a ver com isso.
Por exemplo, se formos ver o OVO da Suíça... há pessoas que entram no OVO e dizem que aquilo é uma coisa espacial, que parece uma cápsula do Alien ou Star Wars, algo de outras dimensões. Mas, numa conferência em Itália, um dos professores levantou-se e disse que aquilo era o mais puro de Borromini que há (risos)... Por isso, vai do Alien ao Borromini.

Acho que é difícil fixar um tempo, porque também, se calhar, trabalhamos realmente em temas que são muito distintos nos seus tempos. Ou seja, se calhar vamos buscar uma forma a um tempo, uma ideia, um material ou uma textura a outro. Se calhar... Ou seja, como as coisas surgem numa espécie de amálgama, num melting pot – talvez num certo sentido um pouco de alquimia, porque é realmente uma coisa que se está a misturar à procura de algo-, esse tempo acaba por se ler de uma forma muito distinta, porque vamos buscar fragmentos distantes. E, portanto, nesse sentido, não sei se este cabe num tempo específico.
É assim: é feito nos dias de hoje, portanto, seguramente, é contemporânea - por isso, nesse sentido, sim. Acho que o processo da mistura é muito fluido.

1.2.
Uma vez, referiu que as casas que projetou em Grândola não mostram quaisquer vestígios de desgaste.
Concorda que a sua arquitetura parece querer desafiar o tempo, aspirando à eternidade?

CR: Concordo, apesar de haver um pensamento perverso nosso, que é: se as obras ficarem uma ruína, elas vão ficar umas ruínas muito "fixes" (risos)... Mas concordo com isso.
Quando pensámos o museu do Côa – o Tiago, o Jorge e eu -, achámos sempre que era uma obra muito difícil, no sentido de: Quem é que vai visitar o Côa? Quem é que vai ao Côa? Quem é que vai pagar o Côa? Quem é que vai manter?

Por exemplo, como aconteceu na crise de 2010: o museu teve cortes no financiamento do Estado, e quem é que o paga? Depois, aconteceram coisas extraordinárias. Nessa crise não havia dinheiro para aquecer nem arrefecer, e quase não era preciso. Ou seja, no verão as pessoas andavam de t-shirt lá dentro e sentia-se um bocadinho calor nas salas porque não tinha ar condicionado, e no inverno as pessoas andavam só de t-shirt e de casaco e também se estava bem lá dentro. Porquê? Porque aquelas paredes têm 60 centímetros e há uma inércia térmica brutal e nem o calor se perde nem o calor entra.

Isto para dizer que, pensámos: e se um dia isto colapsar e for uma ruína? E aquilo pode ser uma ruína. Podem tirar-lhe as janelas, podem tirar tudo, e vão ficar ali uns muros de betão, uma casca. Vai parecer uma escultura a uma escala gigante e acho que a casa de Grândola também tem um bocadinho isso. Acho que um dia, se aquilo tudo colapsar, eu vejo.... Aliás, os animais estão lá dentro. Vê-se numa das revistas - AMAG - tem uma fotografia dos animais dentro da casa: as ovelhas no meio da sala... E, portanto, essa coisa dos animais ocuparem a casa e fazerem dela um abrigo, seja que animais forem, acho que isso é uma coisa que pode acontecer naturalmente.
Se procuramos uma certa eternidade? Não sei se procuramos, mas conseguimos de algum modo... Ou melhor, procuramos essa eternidade na construção, mas isso é outra conversa...Do ponto de vista da ideia, da conceção, procuramos uma arquitetura que pode sobreviver ao colapso. Isso interessa-me. Ou seja, imaginemos que há uma catástrofe, uma guerra, aquilo vai ficar lá de alguma forma, e isso eu acho que é um tema interessante. Acho que deixar uma ruína é potencialmente interessante.

Aliás, no caso do Côa, brincávamos com isso e dizíamos: "Nós temos de deixar uma ruína, e se um dia tudo colapsar os arqueólogos daqui a trezentos anos têm trabalho". Acho que isso é a melhor coisa que podia acontecer, os arqueólogos andarem a estudar as ruínas do museu para tentarem perceber o que lá foi feito.

Agora, do ponto de vista do betão - e aí entramos já num plano da ideia de construção, da obra-, eu acho que aí sim. Ainda ontem estivemos na Secil e passámos o dia com a engenheira Ângela Nunes, que é a responsável do laboratório da Secil. E, por caso, também voltámos a falar do Côa.



Figura 95 - Casa Promise, Camilo Rebelo, 2021 © Nuno Pinto

Há uma empresa que trabalhou no Côa que me pediu para fotografar o Côa outra vez, mas vinte anos depois, porque acha que ele está novo. E estávamos a falar disso com a Ângela Nunes porque, realmente, já não vou há dois anos ao Côa, mas a última vez que fui não havia qualquer sinal de degradação. Ou seja, está mais queimado o betão, está um bocadinho mais sujo, mas está intocado. Acho que esse tema é muito pertinente para vocês, jovens gerações, porque as pessoas acham sempre que não é ecológico o betão...
Primeiro, já não é verdade, e a Ângela ontem mostrou-me uns gráficos que existem, e a pegada de carbono de uma construção de madeira é igual ao betão armado. Se falarmos só de cimento, a pegada ecológica é superior à da madeira. Se falarmos sobre betão armado, a pegada ecológica é igual à da madeira. E, se falarmos em betão pré-fabricado, já é menor do que a pegada da madeira. Porque, no caso do betão pré-fabricado, não há desperdício, e, como não há desperdício e no caso da madeira esta gera muito desperdício, a pegada já é menor do que a do betão pré-fabricado.
A engenheira Ângela Nunes diz que, muito em breve, com os saltos que eles vão dar agora, e que estão a programar para os próximos cinco anos, mesmo o betão armado já vai ser menos poluente do que construir em madeira.
E, portanto, nesse sentido, nós deixarmos legados que uma pessoa sente que não precisam de manutenção, que têm uma resistência enorme às mudanças climáticas, aos imponderáveis de haver ou não financiamento para manter tudo isso, são coisas absolutamente importantes para nós, e trabalhamos nesse sentido.

VDC: E há uma certa eternidade aí...

CR: Há uma certa eternidade, sendo que a eternidade também pode ser efémera. Por exemplo, no caso do museu do Vinho do Porto, nós podemos demolir a instalação completamente e voltar a ter o casco de uma casa com quinhentos anos, em alvenaria de pedra. Ou seja, nós construímos em betão, mas ele é completamente provisório, se assim se quiser.

E agora, muito provavelmente, vamos fazer uma exposição de arte no Porto, e essa exposição também, muito provavelmente, vai ser a casca toda feita em betão. Ou seja, a exposição é suposta ser permanente, mas, se um dia alguém decidir que ela deixa de ser permanente, é só desfazer o cenário todo e acabou. Mas, até lá, é um efémero permanente. Esse tema interessa-me bastante: transformar um betão numa coisa leve e não numa coisa pesada.

VDC: Estava a falar da poluição... Isso tem que ver com o aumento da poluição da madeira ou com a diminuição do betão?

CR: Tem a ver com a diminuição do betão. A madeira mantém-se mais ou menos, porque não há muito a fazer. O que faz com que a madeira seja muito poluente são três coisas - e duas delas são quase incontornáveis.
Uma árvore, a crescer, é um processo poluente. Ou seja, consome imenso oxigénio. Portanto, ela está num processo inverso. Ela é que se inverte na maturidade, mas no crescimento não, e, portanto, isso é inevitável... Porque as pessoas dizem: "Mas é uma árvore com dez anos" ... Não. As árvores só são boas para serem usadas para a construção se caírem por natureza, ou se tiver de haver uma limpeza de uma mata, ou seja o que for. Então aí cortamos, e esse é um aproveitamento natural da madeira, como antigamente se fazia.
A árvore que é produzida para a construção é uma árvore de alto consumo e de alta poluição - por tudo. Porque pode mudar as espécies, consome o ar. Consome nutrientes da terra. Ou seja, é uma árvore que consome no seu crescimento. Portanto, esse é um fator.
O outro fator altamente poluente - e que não é contornável - são as resinas e as colas, que estão quase sempre associadas à construção em madeira, e são químicos altamente poluentes e com muita dificuldade em reduzir a componente poluente do próprio produto.
A terceira são os restos. Ou seja, com certeza que se pode fazer muitos aglomerados, mas, na realidade, e, mais uma vez, os aglomerados usam colas, usam... Ou seja, consegue-se usar ou reusar muito desperdício, mas este é inevitável. É nesse sentido que a madeira está um bocadinho estagnada no seu processo de redução.
Quanto ao betão, tinha uma componente poluente em quase toda a cadeia: desde a cadeia de extração, à cadeia da produção de cimento e depois à cadeia da obra que, apesar de tudo, é a que tem menos impacto. E, portanto, eles estão nesta sequência a reduzir um bocadinho em cada um, e isso está a fazer com que o betão seja cada vez menos poluente.

O Valerio Olgiati, neste momento, fez uma casa com zero pegada em betão com carvão processado, na Suíça. Acaba agora em outubro e é a primeira casa da Suíça com betão de pegada zero.
Com certeza que é um processo caro e é um processo absolutamente inovador, mas estamos a trabalhar – os arquitetos que têm essa consciência – nesse sentido de se conseguirem obras com uma longa capacidade de duração e com uma enorme rentabilidade depois na sua longevidade e com o mínimo de impacto.

1.3.
Quando fala sobre as suas viagens nas entrevistas, é frequente mencionar obras muito distantes de nós, temporalmente.
Essas obras interessam-lhe mais do que as contemporâneas? Considera que aprende mais com esses antepassados do que com o presente?

CR: Aprender, acho que aprendo com tudo. O que acho é que antigamente as obras, por demorarem eternidades a serem feitas, permitiam um grau de sofisticação que nós hoje, pela pressão do tempo, não conseguimos.
Se me disseres assim: há mais fascínio? Há mais fascínio. Mas também é um tempo que não podemos ser nostálgicos. Não se pode fazer uma obra que demora cem anos... Nenhum de nós estaria aqui.
Portanto, esses projetos mais antigos são realmente fascinantes, mas são impensáveis hoje. Acho que não há nada assim paralelo que hoje em dia se faça, talvez a obra da Sagrada Família... Mas não há assim muitas obras nesse sentido, e já a Sagrada Família ultrapassou todos os criadores: o autor, os engenheiros da época... Já desapareceram todos. Portanto, é uma obra que ultrapassou realmente o limite de vida de todos os que a iniciaram – ou de todos, ou de provavelmente quase todos, se calhar, porque há de haver sempre alguns que ainda existem.
Mas a verdade é que esse fascínio pelas coisas mais antigas existe, mas tem a ver com diversas circunstâncias... Primeiro, o domínio da astrologia e da astronomia que aconteciam no passado, que é um domínio que eu acho difícil de encontrar hoje.

É muito curioso que, quando fui ao Egito, fiquei muito impressionado porque, quando mudaram Abu Simbel de sítio, falharam na colocação da entrada do sol por um dia. E tu dizes assim: como é que é possível, numa era moderna, com as ciências modernas, não se conseguir acertar o fecho de sol a entrar na câmara do sarcófago, quando há dois mil anos fizeram aquilo tão sabiamente? E eu acho que são essas coisas que nos fazem pensar. Que raio de época é que vivemos, em que temos tantas coisas ao nosso dispor, e falhamos redondamente em coisas tão básicas?
Eles, além do saber, tinham outra coisa, que era o tempo. O tempo permitia corrigir. Portanto, se nós queríamos que aquele feixe de luz entrasse no dia vinte e dois de fevereiro numa determinada sala, é muito fácil: é só deixar perdurar o sol naquela sala dois anos para nos certificarmos que o feixe de luz vai lá entrar. Agora, para isso, não podemos ter a pressa de terminar uma obra daqui a um ano, porque senão nem sequer fazemos um ciclo completo de luz para conseguirmos avaliar o resultado (risos). E são esses fenómenos do nosso tempo que eu acho que tornam difícil termos essa disponibilidade – os clientes, os arquitetos, tudo... Não existe.

A nossa casa foi feita em onze meses... Portanto, as qualidades e os erros que esta tem são o resultado de três anos de projeto, mas também são resultado de onze meses de obra. Portanto... Não há milagres.



Figura 96 - Museu do Vinho do Porto, Camilo Rebelo © Nuno Pinto

2.
É evidente, tanto na sua obra arquitetónica, como nas suas publicações ou nos textos, que possui um profundo interesse por outras artes.

2.1.
A ideia de a arquitetura incorporar outras artes tem perdido força ao longo do tempo, mas ainda perdura por intermédio de arquitetos como o Camilo Rebelo.
Porque razão considera importante manter esse trabalho colaborativo?

CR: Há duas pessoas que há muitos anos dizem que o arquiteto não se pode tornar especialista. Uma, é o Siza e a outra o Niemeyer. Os dois disseram-me isto pessoalmente. O Niemeyer numa visita que fiz ao escritório dele, e o Siza já me disse isto várias vezes em momentos diferentes da vida.
O Niemeyer dizia: "No dia em que você for especialista em alguma coisa, você morreu como arquiteto".
E o Siza diz que as pessoas achavam que nos anos oitenta ele era especialista em bairros sociais e habitação social, e ele a certo momento só tinha encomenda para bairros sociais, acho que até à exaustão. Só que, realmente, ele tinha a experiência do SAAL, e da Malagueira em Évora, e depois transformou-se na experiência de Berlim e de Haia e por aí fora... Aquilo deve ter sido um processo desgastante, porque, primeiro, não queres ser especialista – ou pelo menos eu acho que não se deve ser especialista em nada-, e depois porque, na realidade, essa especialidade também te torna estanque, e os clientes também não te chamam para outras coisas.

O Souto Moura viveu uma época terrível quando eu era colaborador dele. Quando estávamos no escritório, éramos sete ou oito colaboradores, e ele estava a fazer para aí vinte casas ao mesmo tempo... E ele era "o especialista das casas".
Aliás, tenho aqui um livro que são vinte e duas casas, porque ele era o especialista em casas.... Tinha casas no Minho. Casas no Algarve. Casas no Alentejo. Casas na Foz...

A casa da Arrábida tem um processo muito curioso, porque o Souto Moura pega na casa que lá está - uma casa feita com volumes, um bocadinho figurativa -, e faz uma casa, ao mesmo tempo, abstrata - uma caixa. E ele estava tão exausto de fazer testes que disse ao cliente para decidir qual queria, e o cliente escolheu a casa figurativa. O mais curioso é que, anos mais tarde, quando se fez a exposição do Pritzker - Mesa 2011- , ele escolhe a casa da Arrábida como uma das obras mais determinantes e não as outras. Portanto, no fundo vai escolher a casa que é uma exceção. Isto porquê? Porque sofreu com o facto de ser um "especialista de casas". Toda a gente chegava ao escritório e queria uma casa do Souto Moura. E passou vinte anos da vida dele a fazer casas, e casas, e casas...
Portanto, essa condição da especialização é terrível, porque nos vai reduzir logo o leque da nossa existência.

Agora, voltando à pergunta sobre a importância das artes...
O grande problema nos dias de hoje – e acho que a vossa geração vai viver isso -, é que estamos todos a especializar-nos. Os alunos já são quase forçados a especializarem-se. Há alguns que já chegam ao quinto ano e ao sexto e, quando escolhem a prova ou a tese, já é: vai para ali ou para acolá ou estuda isto ou aquilo. E depois, a seguir, vai para o doutoramento e especializa-se outra vez... E o problema é que estamos a ficar especialistas, não são só os arquitetos, são todos. Só que o grande problema é que não há ninguém que faça a ligação entre as especialidades. Isto pode ser suicídio social e disciplinar, porque as sociedades não podem viver estanques dentro das suas especialidades.
Se ficarmos estanques dentro das coisas, sem contaminação, as coisas vão morrer por si próprias. Ou seja, imaginem: a engenharia chega a uma obra nossa, clica no botão e diz que esta obra é do estilo torre com não sei quê – muito bem, está aqui o modelo de betão ou outra coisa- e transforma-se tudo numa espécie de um ready-made. Portanto, não há espaço nenhum à criatividade, nem à experiência, nem à troca, nem ao improviso, nem ao imprevisto, nem nada... E para isso, as artes, são para nós uma coisa importantíssima.
A minha geração ainda foi formada nas Belas-Artes, e, portanto, nós tínhamos uma dimensão de formação que era dada em simultâneo ao curso – de pintura escultura e design – e à arquitetura. Acho que essa dimensão da arte é a de que a arquitetura esteja mais próxima do ato criativo, do ato especulativo da forma, da matéria, da textura, seja do que vocês quiserem chamar. Portanto, essa linha ténue está cada vez mais hermética. Ou seja, como as coisas quase não se tocam, é uma linha que pode ser fatal porque vai isolar a arquitetura.
A arquitetura e a engenharia estão bastante dissociadas, no sentido de que grande parte dos modelos que vejo não são modelos de trabalho em conjunto, são modelos que se aplicam. Eu sei disto porque uma pessoa vai tendo experiências de engenharia em que o engenheiro diz: "Para este tipo de coisa faz isto".
Nós agora temos um projeto assim na Albânia. Vamos ter de forçar-nos a fazer um modelo estrutural que não tem nada a ver com o modelo da ideia de arquitetura. Não vai destruir a arquitetura, mas não vai ficar una. Não é um todo conceptual. Os engenheiros não têm disponibilidade para estudar aquilo que nós estamos a pedir. Porquê? Porque existe essa especialidade. Ele é especialista naquele tipo de estrutura e está a impor aquele tipo de estrutura. Enquanto, se tivesse disponível a fazer um pensamento de raiz, seria um projeto mais rico, porque seria uma obra experimental nossa e dele experimental também, porque nunca tinha feito aquele tipo de estrutura.
E sobre este problema da estanquidade no caso da arquitetura, o Siza também diz uma coisa muito interessante e que se verifica: "Os paisagistas tomaram conta de toda a arquitetura até à soleira da porta. Os decoradores e os interioristas estão a tomar conta da arquitetura até à soleira da porta. E cada vez os arquitetos não fazem mais do que uma casca".

E isto é uma coisa muito curiosa, porque se somarmos a isto que os engenheiros também dão modelos mais ou menos pré-definidos, nós praticamente não temos mão em nada... montamos umas paredes. Isto não tem sentido. Aliás, vocês vão ver a exposição do Alvar Aalto e vão ficar maravilhados com a quantidade de decisões que se tomam ao nível de tudo: de design, do interior, dos exteriores, de tudo. Por isso é que eu acho que a arte é uma coisa fascinante.
A arquitetura tem esta dimensão que eu acho extraordinária, porque toca na mecânica mais pura e dura com a estrutura, e toca o lado mais criativo, mais solto, mais inventivo das artes plásticas. E isto não se pode perder. Acho que o fascínio dos arquitetos pelas engenharias e pelas artes tem de existir sempre, se não existir as coisas não vão estar no sítio certo.

2.2.
O escultor Rui Chafes foi convidado por si para colaborar no projeto em Grândola. Quando Rui Chafes cria a chaminé da casa ou o portão da garagem, não está apenas a criar elementos escultóricos – eles são, simultaneamente, arquitetónicos.
Que importância atribui a este tipo de fusão – ou indistinção – entre escultura e arquitetura?



Figura 97 - Casa Promise, Camilo Rebelo, 2021 © Nuno Pinto

CR: Essa história é mais longa... não fui eu que convidei o Rui, foi o cliente. Eu conhecia o Rui já anteriormente ao projeto, por amigos, e conhecia o trabalho dele bem, mas foi o cliente que achou que nós devíamos trabalhar juntos e que fazia algum sentido isso acontecer.
Mas, para dizer que, são tudo histórias muito diferentes. Por exemplo, quando nós fizemos o OVO na Suíça, o Rui já sabia qual era a peça que queria. O tema era a semente e ele já tinha uma ideia para a peça e já tinha feito uma peça semelhante no mesmo processo de pensamento. Tive de lhe criar um espaço que estivesse em sintonia - o tal conceito coerente – e fazer a cápsula da semente. E, por isso, é que lhe propus um ovo, qualquer coisa que está a germinar dentro de um espaço. E o espaço tinha de ser puro, porque uma pessoa, quando trabalha uma semente, está a falar de qualquer coisa que é pura na sua essência, ou deveria ser, mas isso é outra conversa.
Mas a pureza do ovo... Por isso é que o ovo é branco por dentro. Por isso é que a mármore do ovo é imaculada e é o branco extra Estremoz. Por isso é que não há arestas. A estereotomia quase não existe... Porque queríamos tornar o ovo o mais puro possível para receber aquela peça que, não estando feita, estava feita. Ou seja, havia o tema e havia mais ou menos a figura na cabeça do Rui, e, portanto, nós tivemos de nos adaptar ao Rui. Ou seja, fomos ao encontro do Rui.
A mesma coisa aconteceu em Serralves. Para a exposição do Rui Chafes, tivemos de fazer duas coisas difíceis. Uma foi corresponder àquilo que o Rui queria para as esculturas, e, portanto, tivemos de inventar espaços para as peças do Rui. Por exemplo, há um espaço verde que o Rui queria com grandes dimensões, e esse espaço só existia se fossemos trabalhar a sala do monta-cargas. Portanto, acabei por usar uma sala que ninguém vai – que não existe praticamente como sala – para transformá-la na sala verde para aquela escultura do Rui, pelas circunstâncias que eram requisitadas e porque nós achámos que era uma maneira de criar uma espécie de um jogo de descoberta da sala.
Mas isto para dizer que nós tínhamos duas dificuldades em Serralves:
Uma era não desvirtuar o Siza e, portanto, ter uma identidade que respeita a base do museu de Serralves, mas também, ao mesmo tempo, responder à necessidade do artista. Isto é uma arquitetura entre um autor e outro autor e, no entanto, há um terceiro autor, e ao mesmo tempo é uma arquitetura que tem de estar ao serviço daquela arte.

No caso de Grândola, acontece um bocadinho ao contrário, e isso é que é curioso. No caso de Grândola, a arquitetura fez-se e a arte vai um bocadinho à procura de resolver a arquitetura. E são duas histórias muito curiosas...
Disse ao Rui que não sabia o que havia de fazer com as chaminés porque, na realidade, aquela casa não devia ter chaminés, porque aquela casa são só aquelas carcaças em betão e, portanto, não faz muito sentido ter para ali chaminés. E o Rui disse-me com toda a disponibilidade do mundo: "Eu desenho as chaminés". E, portanto, eu acho curioso ele querer acrescentar qualquer coisa à obra. E, como gosta do tema fogo, para ele seria uma coisa mais ou menos fácil trabalhar e inspirar-se para fazer aqueles pináculos em ferro, porque é um tema que lhe interessa, e, portanto, rapidamente foi ao encontro do meu problema: não querer uma chaminé explícita naquelas carcaças de betão.
A história da garagem é mais curiosa ainda... Mais uma vez, a escultura e o artista vão ao encontro da arquitetura. Nós tínhamos um portão desenhado para aquela garagem e, na realidade, aquele portão era uma onda. A garagem é toda às ondas, e o portão é igual. Portanto, fazia a ondulação da própria garagem.
Um dia, o Rui Chafes abre uma exposição em Coimbra e convida-me para a exposição. Vou ver a exposição com ele, e ele tinha umas cortinas em ferro. Achei absurdo eu estar a fazer uma cortina em ferro com outras esculturas do Rui na casa, e achei que quem visse aquilo ia achar: "Aqui está o Camilo Rebelo a fazer à Rui Chafes" ou "É um Rui Chafes demasiado à Camilo Rebelo" ... Aquilo não me fazia muito sentido, e expliquei o problema ao Rui. Disse-lhe: "Rui, há um problema grave, porque eu concebi um portão parecidíssimo com uma escultura que tu tens na exposição de Coimbra".
Portanto, eu não queria que parecesse que é uma escultura e ia parecer – o meu já era preto, já era escuro, já era em chapa, e era uma chapa ondulada e as de Coimbra eram chapas onduladas. Portanto, eu não sabia como é que se resolvia isto. E o Rui percebeu logo a dificuldade e disse: "Eu desenho o portão".
E depois aconteceu outro fenómeno que eu acho que é muito interessante - e por isso é que é interessantíssimo este tema das artes. É que a nossa gola da garagem era um bocadinho como as caixas do Donald Judd. Portanto, era só uma moldura em betão com mais ou menos 25/30 centímetros de ombreira e padieira que saía da terra, como se fosse um túnel de betão.
Quando o Rui concebe aquela porta - "barroca", cheia de ondulados, vê-se através e vê-se a luz de dentro para fora -, parecia um Rui Chafes dentro de um Donald Judd, e expliquei-lhe isso. Ele disse-me: "E tu consegues resolver isso?" Respondi que conseguia, mas que tinha de alterar a entrada da garagem toda e a garagem já estava construída. Ou seja, a porta da garagem estava completamente terminada e voltámos a redesenhar aquela porta toda para fazer aquela gola grande que está lá, de modo a dar um plano grande para receber aquela peça, porque senão não se tinha isso e ter-se-ia uma escultura dentro de uma abstração.
Portanto, nesse caso em concreto, percebe-se que, às vezes, é a arte a servir a arquitetura, depois é a arquitetura a voltar a servir a arte, e há ali uma dimensão de encontro. Mas lá está: isto só é possível se as pessoas não ficarem especializadas. Imaginemos que o Rui dizia que não fazia portões de garagem porque era escultor... Acho que essa dimensão e essa disponibilidade interdisciplinar é importantíssima, em vez de estarmos todos fechados dentro das nossas disciplinas.

Ando muito curioso com o tema da inteligência artificial, acho que é uma condição nova e que vai mudar tudo. Não sei de que maneira, mas acho que vai mudar tudo.
É muito curioso, porque isso ainda vai fomentar mais uma certa especialização de tudo. Portanto, o interesse não é usar a inteligência artificial. O interesse vai ser, com a inteligência artificial ou com a inteligência humana, perceber como é que se mistura a complexificação de cada especialidade - esse é que vai ser o grande interesse da coisa. Ou seja, que as coisas vão ficar cada vez mais profundas no seu conhecimento, não tenho dúvida que vão. Agora, o Fernando Pessoa diz uma coisa muito interessante: "Não é preciso saber muito, nem é preciso ler muito.

É preciso aprender com o que se leu e fazer alguma coisa com o que se sabe e com o que se leu". Portanto, não é uma questão de quantidade nem de complexidade de uma investigação, é realmente como se vai juntar as partes. Porque, se não soubermos juntar as partes, tudo fica estanque em si próprio e as coisas vão tender a morrer. Porque, se houver mil especializados em portas – estou a falar nisto numa população de dois biliões ou três biliões que já nem sei quantos é que somos -, de repente, não é preciso saber mais nada de portas, já está toda a gente especializada em portas e, portanto, fica-se estanque em si próprio, e isso não pode acontecer. Isso é o fim da arquitetura – é o fim de tudo -, mas é o fim da arquitetura porque ela é, dentro das artes, muito interativa e mexe com tudo, é muito operativa. Mexe com gente, vai para lá gente viver ou habitar. Ou seja, é transversal a tudo e a todos. E, portanto, se isso um dia acontecer à arquitetura, se ela ficar estanque, é uma tragédia. Não vive. Deixa de ter a vida que o Niemeyer diz que precisava - e precisa.

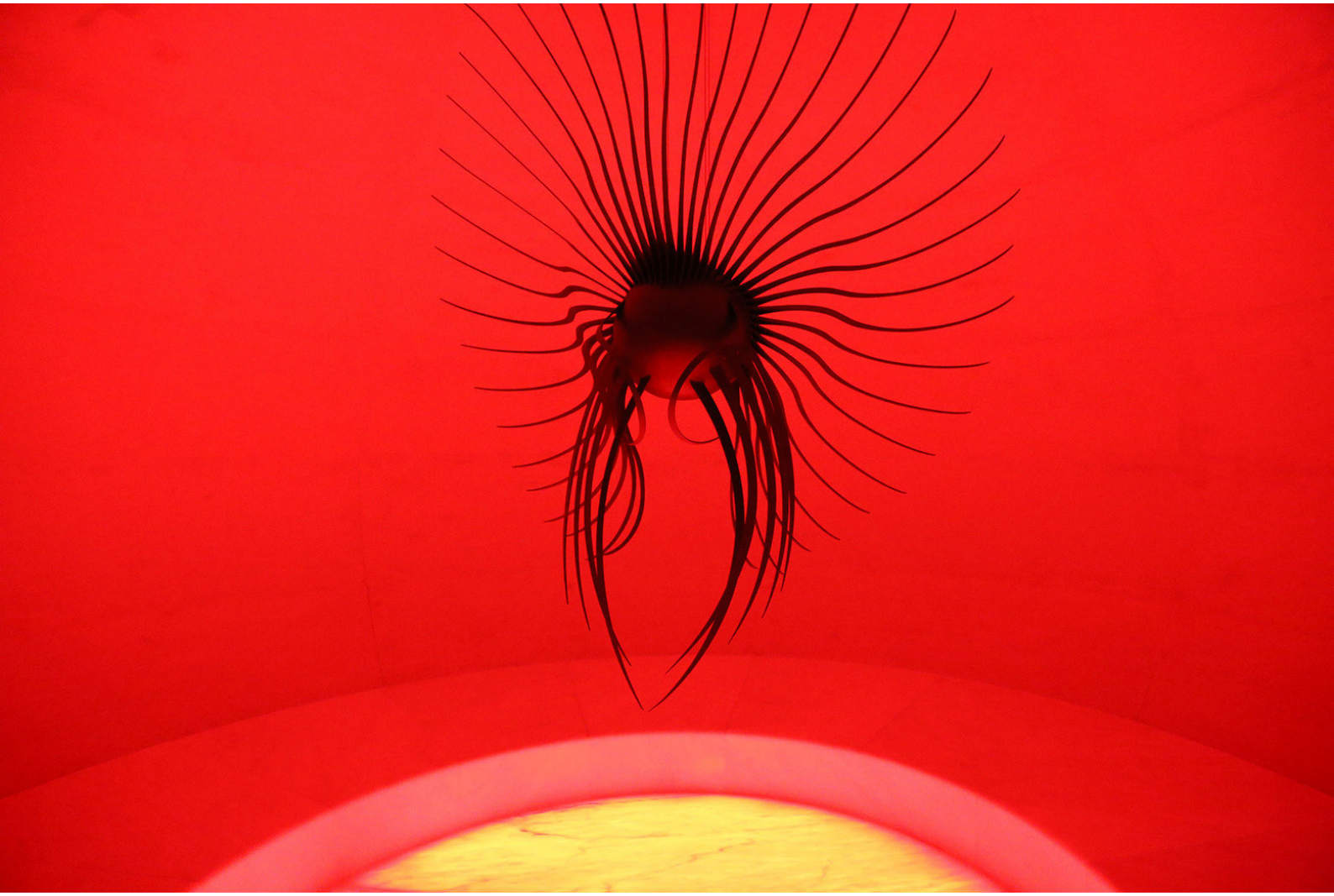


Figura 98 - OVO, Camilo Rebelo, 2014 © Office archive

2.3.
Referiu que, quando as escavações do museu de Foz Côa foram concluídas, sentiu um dever e uma enorme responsabilidade perante aquela paisagem classificada como património mundial.
Considera que esse compromisso da arquitetura — não apenas com o social, mas também com a paisagem — é uma das grandes diferenças em relação às outras artes?

CR: Não necessariamente, porque há muita escultura de paisagem que tem essa componente, e há trabalhos de arte na paisagem incríveis, seja este qual for: de Land Art, de território, etc. Há instalações artísticas muito interessantes nessa dimensão, com um respeito e uma interação se calhar até, no limite, mais bem concebida do que a arquitetura.

No caso do Côa, perguntaram-me uma vez se alguma vez tinha sentido medo no Côa – nós tínhamos 32 anos, o Tiago e eu -, e disse: "Medo nunca tive", mas houve um momento que cheguei lá e senti frio (risos)... Aquele desconforto.
Quando se acaba a escavação e chegamos ao cimo do promontório, temos uma cratera de 200 metros de comprido, 17 metros de profundidade. Olhamos para o monte à volta, de carro, vemos o monte de fora, e falta-lhe assim um grande bocado, e penso: "Se agora não entra aqui direito, é uma tragédia e não há nada que se possa repor". Não se vai fazer um aterro. Tudo aquilo desaparece para sempre. E aquele momento é um momento que nos deixa a pensar. Aliás, lembro-me que era um dia de sol e de chegarmos à beira das guardas em madeira provisórias e dizer: "Uau... Isto agora é um caso sério".
E depois aconteceu uma coisa muito curiosa... Porque, quando começámos a construir, apercebemo-nos de que tinha havido logo um erro, o que ainda nos causou mais desconforto. Percebemos, na escavação, que o levantamento topográfico tinha um erro. Tinham escavado mais meio metro ao monte do que o que era suposto. Basicamente, o museu do Côa está meio metro abaixo do que aquilo que deveria estar, e sente-se um pouco na cobertura. Está um bocadinho afundado porque se escavou mais meio metro e depois não se pode repor meio metro no monte. Se estivermos a pôr meio metro numa casa enche-se de brita ou seja o que for. Agora, 200 metros de comprido, 70 metros de largura e 17 metros de altura como é que uma pessoa vai repor meio metro de gravilha? E depois não é só isso... Não se volta a repor, não se pode voltar a repor.
Portanto, esse momento é um momento importante. E depois, o que é que nos ajuda a ter confiança? Ajuda-nos termos feito só da cobertura cinquenta maquetes. Nós tivemos maquetes à escala 1:500, à escala 1:200, à escala 1:50, à escala... A todas as escalas basicamente. Portanto, varremos aquilo de tal maneira exaustiva... Aliás, na Casa da Arquitetura tem uma exposição que está a acabar de: 50 anos e 50 obras, que é uma coisa interessante porque são 50 anos de democracia e 50 obras de arquitetura, e o Côa está lá, e está lá uma maquete comprida.
E, na realidade, deu-nos confiança isso: saber que havia muito trabalho feito sobre a avaliação da paisagem. E depois deu-nos confiança uma coisa muito simples, que foi ter combinado com o empreiteiro marcar o museu no território. A partir daí, normalmente faço sempre isso agora, mesmo na minha casa. Marcámos as estacas nas esquinas só para ver se a esquina estava bem, com uma estaca de cada lado. Na casa da Grécia fizemos isso. Na casa de Grândola fizemos isso. Desenhámos a casa só com fitas de plástico. No caso do Côa, como era muito grande, construíram-se umas torres em andaime e puseram-se umas bandeiras, como se fosse uma fortaleza, assim uma coisa tipo Harry Potter - quando eles estão a jogar. Punham umas torres com umas bandeiras para vermos onde estavam as esquinas do museu e de tudo, e depois tirámos umas fotografias e percebemos se aquilo estava bem enquadrado, se não estava, se se tinha de puxar atrás ou acima, e ajudou-nos também a balizar a obra, a começar a obra no sítio certo e a ganhar confiança.

Agora, sabemos que artificializar é preciso - faz parte da arquitetura. Somos arquitetos, vamos construir num território, na paisagem. Não há muito a fazer. Ou seja, é ter o respeito por essa paisagem e tê-lo é investigar, é trabalhar muito, estar sempre a corrigir, descobrir, e perceber se é grande, se é pequeno, se a textura está certa.
Por exemplo, a cor do Côa. O Tiago e eu apanhámos para aí umas onze ou quinze amostras de xisto e levámos uma mala cheia de xisto para a Secil, e a Secil, em laboratório, começou a estudar as cores do Côa - as cores naturais, as pedras naturais -, para desenvolver o melhor composto de cimento para se adequar àquele território. E, portanto, aquela cor que lá está é uma cor que aguenta o verde do inverno e aguenta o amarelo do verão, porque senão ficava uma coisa completamente descasada. Ou seja, se formos para as cores mais escuras, no verão ficava escuro. Se fossemos para as cores mais claras, ele no inverno ficava uma pinta amarela. Portanto, procuramos essa hibridez para responder aos trezentos e sessenta e cinco dias do ano, porque senão não encaixa, e nós queríamos que ele encaixasse o ano todo. Claro que com a chuva ajuda, mas chove pouco no Foz Côa, portanto foi sempre mais ou menos nesse respeito que se estudou a cor.
A textura também.... Aquelas superfícies são tiradas da pedreira ao lado. Fomos à pedreira ao lado, varremos as superfícies de pedra, usámos a pedra tal como ela estava, em bruto, e foi dela que foi decalcada a superfície do Côa. Portanto, no fundo, a integração da paisagem acontece em muitos níveis. Acontece ao nível topográfico, ao nível da cor, de tudo. Ou seja, há um estudo que é um estudo que percorre diferentes dimensões de território, exatamente para poder, em vários níveis, procurar essa complementaridade. Nunca deixa de ser uma obra artificial. Artificializar é preciso, não há muito a fazer.

3.
A forma como usa o betão nas casas em Grândola é um dos maiores estímulos para o trabalho de Projeto que estou a desenvolver na faculdade – uma Casa do Povo, em Setúbal, cujo material dominante é precisamente o betão-taipa.

3.1.
Uma das justificações para o uso do betão como material de construção é, como diz numa entrevista, que: «O potencial de manipulação do betão permite fazer quase tudo sendo que, para além da sua composição, há uma grande diversidade de processos e, nesse sentido, é para mim a matéria mais completa». Gostaria de aprofundar esta ideia?

CR: Sim... A razão ontem pela qual fomos à Secil é para perceber o que podemos continuar a tentar desenvolver. Por isso é que temos reuniões com eles e com o laboratório. Ontem estive a ver os robôs a imprimir betão e fiquei mais ou menos esclarecido. Não é propriamente a coisa que mais me fascina, mas percebo: não há desperdício, é muito fácil de evitar muito ferro, consegue-se construir com muita rapidez, tem qualidades térmicas. Portanto, há muitas vantagens.

Depois há muitas desvantagens que acho que são difíceis de gerir, e que foram essas as questões que também fui levantar. Como é que se faz uma aresta viva num betão desses? Como é que se faz uma interseção disso com outro material? Por exemplo, as casas protótipo que têm estado a ser testadas cá no Porto, por uma empresa, são casas em que uma pessoa percebe que os caixilhos não são adequados à técnica do betão. Ou seja, pensemos naquelas arquiteturas de terra da Capadócia ou aqui no sul de Espanha, junto a Granada, em Guadix. Imaginemos que, naqueles buracos onde as pessoas ainda vivem, se punha um caixilho de alumínio ou... Não bate certo. Nem bate, nem casa. Ou seja, há um rigor do caixilho e uma natureza no caixilho que não está minimamente em sintonia com buracos de arestas boleadas e escavada à mão. E essa dificuldade - e claro que há muitas maneiras de se resolver isso - é o que faz com que a obra seja um Frankenstein, ou seja, as peças não encaixam umas nas outras.
Acho que isso é um trabalho que vai ter de ser feito. Com certeza que as printers de betão vão evoluir. Há qualidades ali que são muito interessantes, mas vai-se ter de evoluir. Eu não sei se vou conseguir evoluir para um projeto que vamos começar a fazer agora, mas gostava de pegar nesta técnica.



Figura 99 - Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa, Camilo Rebelo e Tiago Pimentel, 2009

O betão transparente... Já tinha sido uma vontade nossa fazer no Côa betão transparente. A Secil já nos tinha feito, há vinte anos, umas amostras de betão transparente. A engenheira Ângela Nunes já tinha ontem, na Secil, uma parede em betão transparente. Havia um betão também com uma vantagem de que se uma pessoa meter LEDs atrás, até consegue desenhar e escrever coisas.
Perguntei-lhe se alguém já tentou fazer esse betão transparente em Portugal e ninguém. É demasiado caro. É todo feito em fibra. É todo manual. Tem de se arranjar um cliente com uma disponibilidade financeira enorme e depois também não tem interesse fazer uma parede, porque para isso, já teria feito no Côa. Fazer uma parede de betão transparente serve para quê? Acho que aquilo é um tema de espaço. Tem graça uma pessoa estar numa sala, é noite, e olha para as paredes e é betão. Começa a amanhecer e a sala começa toda a ficar iluminada.
Nós projetamos uma coisa parecida com esta para um concurso na Arábia Saudita. Fizemos uma sala, um cubo, que é todo micro-perfurado e, portanto, quando começa a haver sol este vai começar a iluminar-se. Acho que esse tema anda nas nossas cabeças, mas tem de ser pelo menos um espaço.
Por exemplo, o betão que aquece. Também tivemos a ver ontem várias superfícies de betão que uma pessoa toca e este começa a aquecer, e é uma coisa interessante - e não é o pavimento radiante, é mesmo uma pessoa tocar na parede e este começa a aquecer.
Também vimos outra coisa, que é interessante que é um betão que uma pessoa toca e aparece um número: toca duas vezes, aparece o dois, toca três vezes, aparece o três...

Há algumas coisas interessantes que se estão a desenvolver, mas são tudo coisas muito de acessório, gostava de trabalhar temas que sejam ainda mais de outro tipo de descobertas. Por exemplo, betões com argilas, betões com cortiças, que também ainda estão muito verdes, mas são coisas interessantes. Portanto, há assim coisas em que gostava de contribuir e desenvolver no próximo projeto. Não acho que seja um território fechado e acho que há muito caminho para a fazer, para além do objetivo de ele ser cada vez mais permanente e menos poluente. Isso também é outro trabalho que contribuir para ele acho que é uma coisa boa.

3.2.
Nas casas em Grândola, essa «diversidade de processos» levou-o a optar pelo uso do betão-taipa, uma técnica pouco usada, com uma pigmentação muito específica.
O que o levou a optar por este tipo de betão neste projeto?

CR: No início, queríamos mesmo fazer taipa, e depois chegámos à conclusão de que a taipa, tal como nós a conhecemos, não é possível usá-la...
O Jacques Herzog fez um armazém em taipa, mas é uma espécie de um pré-fabricado de taipa. Ou seja, as peças vão sendo assembladas, mas há uma estrutura - temos a estrutura mais a taipa.
Depois, aqueles projetos mais radicais em que só há a taipa, os vãos não conseguem ser grandes, porque a taipa não aguenta. Portanto, se quisermos fazer uma arquitetura mais ligada ao passado, mais arcaica, num certo sentido uma neo-taipa, nós conseguimos - isso não é um problema. O problema é quando queremos misturar o arcaico da taipa e uma certa modernidade – o tal salto temporal -, isso é que não é possível.
Começámos a estudar o maior vão de teto que podíamos ter e não dava para fazer as casas de Grândola. Queríamos fazer vãos de pórticos e não era possível em taipa. Depois, tinha de se ter uma padieira de metal ou madeira ou... Porque ela não se segura, e como não se segura fomos perdendo essa vontade, porque não se conseguia...
Mas depois, entretanto, como estudámos uma série de coisas de taipa, ficámos a achar que podíamos desenvolver um betão que nunca tinha sido explorado em Portugal até à data, que era fazer um betão que fosse pobre e que fosse trabalhado como a taipa. Ou seja, em vez de ser a terra, era usar as mesmas características, quer a betonar, quer a construir para o próprio betão, e aí descobrimos imensas qualidades que o betão podia ter.
Primeiro, porque dá um acabamento relativamente fácil, porque ele não é vibrado, ele é desativado, fica poroso – se formos lá com o dedo a superfície começa-se a desfazer e, portanto, vai sendo ocupado por animais, por líquenes, por musgos, etc. E, portanto, automaticamente essa componente viva de uma parede - que era o que nos interessava também na taipa - ali era fazível com esse tipo de betão, com a particularidade de se conseguir atingir vãos grandes.
Portanto, ali temos um betão com ferro e um betão sem ferro, e o betão sem ferro é o betão-taipa - em alguns sítios tem um bocadinho de ferro, mas é uma coisa quase sem. E, portanto, essa componente de lhe chamarmos betão-taipa é uma componente falsa, mas verdadeira. Ou seja, fomos estudar determinadas características da taipa para desenvolver um edifício... No fundo, misturámos alguma técnica e imagem da taipa, mas com um pensamento contemporâneo ou moderno - ou o que se quiser chamar. Portanto, nesse sentido, vamos buscar os tais tempos distintos para fazer a obra. A Secil batizou o betão de UNITAIPA. Foi um processo desenvolvido pela Matriz, pelo GOP, por nós, e pela Secil. Lá está.... Muitos especialistas, não estanques, a trabalhar num material.

VDC: Só que o betão-taipa não consegue ser estrutural, por isso teve de ser revestimento, correto?

CR: Ele consegue ser estrutural, mas não para os tais vãos grandes que queríamos e tudo... Mas há ali zonas em que ele é estrutural. Nas golas, por exemplo, ele é estrutural. Portanto, tem ali uma dimensão que não é só forra. E depois tem dimensões térmicas fantásticas. Ele é absolutamente fantástico. Naquela casa, já tivemos com 37/38 graus lá fora, com as janelas abertas, e com três passos entramos e a temperatura lá dentro desce para 22 graus. Mas é fácil de experimentarem isso... Se num dia de calor se atravessar um túnel, basta olhar para o termómetro do carro. Por exemplo, aqui no túnel do Marão, baixa logo dos 35 graus para os 22/23 graus assim ao fim de 500 metros.
Portanto, é uma experiência de túnel, é a mesma lógica. Estamos debaixo de terra, numa cápsula densa de matéria, e automaticamente o interior refresca brutalmente - é uma coisa inevitável. E também acontece o contrário com o frio, o frio também não entra. Claro que com a janela aberta entra mais facilmente, mas se a janela estiver fechada, a cápsula lá dentro mantém a temperatura mais ou menos constante.



Figura 100 - Casa Promise, Camilo Rebelo, 2021 © Nuno Pinto

Anexo

ISCTE-IUL
PFA
2024-2025
José Neves

A ARQUITECTURA DETALHADA

A arquitectura é a arte de organizar o espaço e expressa-se através da construção.

Auguste Perret

Tinha feito a casa e estava muito contente; o Kahn chegou e perguntou: «e de que é que se vai construir?» Eu fiquei muito irritado e respondi-lhe: «sei lá, não faço a mínima ideia, no meu país as coisas constroem-se com uns panos de tijolo e depois reboca-se tudo e pinta-se de branco.» «Aí é que você se engana; porque os materiais estão ao serviço do espaço. Se imagina um espaço íntimo, recolhido, com pequenos vãos, interiorizado, escuro, com pequenos orifícios praticados nas paredes, está a falar de tijolo; se imagina espaços maiores, com vãos maiores, com uma construtividade não tão aparente, mais escamoteada, com grandes aberturas, com muros mais ambíguos que tanto podem ser lâminas como grossas paredes, está a pensar em betão; se imagina uma coisa ténue, mais frágil, estará a pensar em madeira ou aço e finalmente, se pensa em qualquer coisa que não caiba neste reportório de materiais repertoriáveis, então está à beira de ter que inventar um novo material; o ser capaz de o inventar ou não, será o teste de validade do seu desejo, do espaço que você finalmente pretende.»

Manuel Vicente (entrevistado por Manuel Graça Dias)

Deus está nos detalhes.

Gustave Flaubert, Aby Warburg, Mies van der Rohe

INTRODUÇÃO

De todos os medos que comem a alma dos estudantes de arquitectura, um dois maiores é o medo da matéria e do detalhe.

Pegando na definição de Perret, a maioria dos melhores trabalhos de projecto feitos na escola ao longo do curso vão muito longe no que diz respeito à organização do espaço, mas raramente se expressam através de uma hipótese de construção – isto é, da constituição material e do detalhe.

As manchas e as cores que normalmente preenchem os desenhos de apresentação dos exercícios de projecto devem-se muito mais às facilidades oferecidas pelos meios do que ao resultado de um trabalho de projecto sobre a constituição material da arquitectura e da imaginação da experiência dela pelo corpo – digo aqui corpo, na sua inteireza: física, sensual, existencial, social, cultural, filosófica.

Como acontece, de resto, a todo o passo, na edificação corrente.

Pintam-se as superfícies de branco ou de cor de rosa, como se "pintam" de betão, de madeira ou de pedra, cada um destes materiais ditos, pensados e representados como se não distinguíssemos mais do que um animal quando vemos um cão, um gato ou um rato, nem sequer uma sua imitação.

O enunciado que se segue, parte do princípio de que o 5º ano talvez seja uma boa altura para desfazer esse bicho de sete cabeças.

A materialidade e o detalhe não são segredos misteriosos e inacessíveis.

O seu conhecimento e domínio assenta num trabalho contínuo, que se prolonga pela vida fora, de curiosidade, de observação, de estudo, de crítica, de risco, como não pode deixar de ser com todo o trabalho de arquitectura, sabendo que (como Álvaro Siza tão simples e evidentemente diz):

O arquitecto não pode saber de nada a fundo. O arquitecto é especialista em não ser especialista de coisa nenhuma.

1. TEMAS

A reflexão, o diálogo e todo o trabalho a desenvolver durante o ano, reconhecendo a arquitectura enquanto um ofício que pressupõe um tempo próprio, um conjunto de meios e uma ética, serão norteados pelos seguintes temas e oposições:

- O projecto de arquitectura enquanto andamento e sequência de procedimentos que tendem para uma materialização.

A única maneira de entender uma obra é experimentar fisicamente o lugar, e você não pode ter uma experiência de espaço fora do lugar e do espaço onde você está. (Richard Serra)

vs.

A arquitectura real apenas existe nos desenhos. O edifício real existe fora dos desenhos. (Peter Eisenman)

- O projecto de arquitectura enquanto confluência – vai e vem – do trabalho sobre as várias escalas do espaço construído: do território, da cidade, da casa, do corpo, da mão.

Idealmente, o projecto poderia ser descrito de duas maneiras opostas:

como um movimento de procura, linear ou em espiral, no curso do qual todos os passos de um projecto são trabalhados numa sequência lógica

vs.

como um trabalho simultâneo em todos os aspectos do projecto. (Christian Gänshirt)

- As circunstâncias e as condicionantes como dados e estímulos do projecto de arquitectura.

Limitations seem to have always been the best friends of architecture. (Frank Lloyd Wright)

vs.

Reclamo para os arquitectos os direitos e as liberdades que os pintores e os poetas têm há muito tempo. (Pancho Guedes)

- Os limites do projecto e do objecto projectado.

É possível assemelhar a cidade a um grande artefacto, uma obra de engenharia e de arquitectura, maior ou menor, mais ou menos complexa, que cresce no tempo. (Aldo Rossi)

vs.

Como é que nos relacionamos com as condições existentes quando sabemos que elas poderão deixar de existir em alguns anos? (Richard Rogers)

- A atenção minuciosa e o olhar crítico sobre a experiência quotidiana e a arquitectura, como formação de um tesouro pessoal e de um património comum.

O tempo linear é uma invenção do Ocidente, o tempo não é linear, é um maravilhoso emaranhado onde, a qualquer instante, podem ser escolhidos pontos e inventadas soluções, sem começo nem fim. (Lina Bo Bardi)

- O trabalho da arquitectura como administração de dúvidas.

2. MÉTODO

"O projecto de arquitectura pressupõe, por definição, a previsão e o plano de uma realidade que ainda não existe (do latim projectus: lançado para diante). Neste sentido, a escolha dos meios, técnicas e processos envolvidos no projecto, bem como os modos da sua utilização, foram desde sempre absolutamente determinantes. A disseminação do desenho assistido por computador assenta, para já e em grande medida, sobre uma aceitação implícita das convenções do desenho arquitectónico que herdámos, tendo estabelecido, entretanto um novo predomínio da representação perspéctica. Paradoxalmente, esta aceitação das técnicas de representação parece coincidir, neste momento, com uma dificuldade crescente em lidar com elas durante o acto de projectar, tal como a crença renovada na perspectiva cónica hiper-realista parece coincidir com uma atenção e uma curiosidade cada vez menores sobre a realidade sensível. A suposta rapidez que estes meios e instrumentos permitem, convidam, por outro lado, à eliminação dos processos de tentativa e erro associados ao projecto."

Isto foi escrito há precisamente dez anos e penso que, mesmo tendo em conta os desenvolvimentos da chamada algoritmização também no campo da arquitectura, poderia ter sido escrito hoje.

Há momentos em que um passo atrás pode não só evitar a queda num precipício, mas pode permitir, também e sobretudo, andar em frente.

As aulas começarão com a apresentação do filme *Onde Jaz o Teu Sorriso?* (Pedro Costa, 2001) em que esta hipótese está presente de forma fulgurante, e que será um mote para todo o trabalho a realizar durante o ano

O trabalho de projecto assentará sobretudo sobre a prática do desenho arquitectónico à mão (não digital) e da maquete de trabalho, em várias escalas.

As aulas decorrerão com a discussão sistemática dos trabalhos em curso, entre o colectivo da turma, intercaladas por:

- visitas de estudo a obras de arquitectura, em construção e concluídas, ligando a observação e a experiência directa (não virtual) das obras à análise das suas representações gráficas;

- sessões com convidados exteriores à escola.

Com o desenvolvimento do projecto, cada aluno escolherá um/a Arquitecto/a, cuja prática e reflexão constituam uma referência central para o seu trabalho, enquanto estudante de arquitectura, por forma a desenvolver um diálogo, em forma de entrevista.

Mas, sobretudo, tal como acontece em todos os projectos: *o trabalho vai descobrir-se com o trabalho.*

3. PROGRAMA

Pressupõe-se, habitualmente, que um projecto no 5º ano deve ser uma espécie de corolário de um percurso progressivo, em termos de dimensão e complexidade programática, optando-se quase sempre por programas especiais, extensos, complexos, à escala da cidade ou do território.

Iremos, também relativamente a este hábito, caminhar no sentido inverso.

Cada aluno fará um projecto, cujo contexto e dimensão assentarão sobre esta verdade enunciada por Alvar Aalto:

É mais fácil construir uma grande ópera ou um centro de uma cidade do que construir uma casa.

Setembro de 2024



José Neves